البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكَّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 342 - يناير 1999م

■ دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان

• د. فايز الداية



■ قصيدة النثر وخطاب الاستقلالية

• رشيد يحياوي

■ أصول المعرفة الصوفية

• د. عبدالستار سيد أحمد

■ الشعر والقصة:

• عصام ترشحاني - أيمن معروف
عبدالكريم فاضل - وفاء الطيب

البيان

العدد 342 - يناير 1999

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(342) january 1999



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان

هموم مهنية

عام آخر تطويه «البيان» من عمرها الحافل مواصلة مشروعها الثقافي التنويري الذي اختطته لنفسها منذ أعدادها الأولى في الستينيات، مساهمة في ترسيخ الهوية الوطنية الديمقراطية للثقافة الكويتية المرتبطة بوشائج عضوية مع محيطها العربي، والمتفاعلة مع روح العصر وآفاقه الإنسانية.

والقارئ المتابع يدرك تماما الجهود التي تبذلها أسرة تحرير المجلة في حرصها على نشر الجديد والأصيل في حقول الفكر والإبداع على أرضية التنوع والتعددية والحوار مع الآخر من دون مصادرة لرأي أو تعتيم على وجهة نظر وإن تباعدت شقة الاختلاف وزاوية الرؤية بين حين وآخر.

ولما كان القارئ/ الكاتب المتفاعل مع المجلة هو الذي يمدها بنسغ الاستمرار والتجدد فقد كان علينا أن نكاشفه ببعض الهموم التي تواجه عملنا عسى أن يكون تعاوننا مع مطلع هذا العام الجديد دافعا لتجاوزها.

من أبرز المشكلات التي تعترضنا «محدودية» المساهمة المحلية والخليجية التي نأمل أن تزداد في أعدادنا القادمة ولا سيما أن المجلة تولي هذا الجانب عنايتها الخاصة إلى جانب الدراسات النقدية ذات الصلة بالإبداع الشعري والقصصي والمسرحي في الكويت.

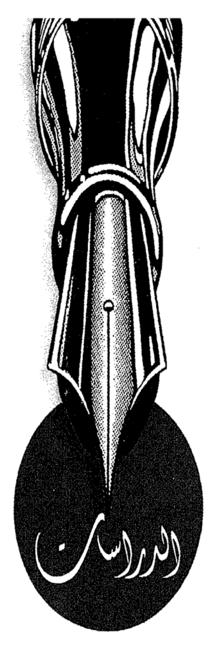
وثاني تلك المشكلات التأخير في نشر المواد التي تردنا مما يدفع بعض الكتاب إلى إرسال المواد نفسها إلى مجلة أخرى مما يؤدي إلى نشرها أحيانا في المجلتين معا في شهر واحد، الأمر الذي يثير اللبس والتساؤلات ويسبب الإحراج لنا وللكاتب، وبهذا الصدد نشير إلى أن التأخير في النشر لا مفر منه بالنسبة إلى مجلة «شهرية» تعد مسبقا ثلاثة أعداد، وتتبع أسلوب التحكيم السري في المواد التي تختارها للنشر.

وتتعلق المشكلة الثالثة بالمادة المرسلة نفسها عندما تكون خارج دائرة اهتمام المجلة، أو غير مطبوعة أو مكتوبة بخط واضح، مقروء، ولم تخضع للمراجعة والتدقيق اللغوي، مما يدفعنا إلى الاعتذار عن نشرها.

أما عن توزيع المجلة فهي تصل إلى معظم الدول العربية وبعض البلدان الأجنبية والجامعات والهيئات العلمية في أرجاء المعمورة، وتعترضنا مصاعب كثيرة في هذا المجال نأمل أن نتخطاها.

بقي أن نقول إن تعاون القارئ معنا، ومساهمته الجادة في الكتابة إلينا، وإبداء رأيه فيما ينشر على صفحات «البيان» سيكون له الأثر الكبير في تطوير آلية عمل المجلة واستعدادها لمواكبة روح العصر، والحياة الجديدة وهي تقف على مشارف القرن الحادي والعشرين.

في هذا العدد


الدراسات

دائرة البحر الدلالية في شعر خليفة الوقيان

• د. فايز الداية

الدائرة في المنهج الدلالي والنقد الأدبي

١ - استفاد النقاد العرب القدامى من البحوث الدلالية في أعمالهم عندما تابعوا ملامح من تاريخ الكلمات وأثرها في النصوص الشعرية وسياقاتها، وما تغيره من السمات إضافة إلى الربط بين بعض القيم الأسلوبية التصويرية والحالة الدلالية للكلمة، والحديث عن تفاعل المجاز بين الانزياح والتطور الدلالي عودة إلى التعبير اللغوي الحيادي، وذلك في كتب الشروح الشعرية كما لدى ابن الأنباري (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) وابن النحاس (شرح القصائد التسع المشهورات) وابن جني (التمام في تفسير أشعار هذيل والفسر الكبير والفسر الصغير في شرح ديوان المتنبي)، وفي الكتب النقدية المتخصصة (كالموازنة بين الطائيين) للآمدي، و(الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، والنوعية كما في مصنفات مشكلات شعر المتنبي وكتب المعاني (١)، ولو أن هذا النهج عرف استمرارا وتصاعدا مع حيوية الأدب لكان لنا مسار واضح المعالم واسع الأرجاء في المصنفات النقدية.

اتخذت القيم الدلالية مواقع لها في الدراسات الحديثة في العالم، ودخلت أبواب النقد والأسلوب على نحو متسارع

يتوزّع الأرجاء منذ أواسط الخمسينات مع حديث الحقول الدلالية، والكلمات المفتاحية، والتحليلات الإحصائية والحدسية في سبيل استخراج مؤشرات تبرز التجارب والمواقف، وتنبىء عما تُكنُّه النصوص من أبعاد نفسية وفكرية وثقافية (2).

إن مفهوم الدائرة الدلالية يستمد أدواته من علم الدلالة (3) فيوظف اللغوي للوصول إلى نتائج نقدية تضيء العمل الإبداعي الأدبي، وذلك بترسم آلية الحركة وحيويتها بين الدالّ والمدلول ومؤثرات السياق التطورية وهي الملوّنة للدلالة الاجتماعية والنفسية والفنية مشتجرة بالتاريخ أو الواقع المباشر، ثم نجد توزيعا جديدا لمفردات البحث الدلالي في المراحل الإجرائية، ونحن في هذا كلّه نمتح من أصولنا القديمة ونتحاور مع معطيات الثقافة اللغوية والنقدية في اتجاهات متعددة: الأسلوبية، البنيوية، الموضوعاتية من غير السير في أودية اختُطّت بحدود لأصحابها، وسعيُنا يتطلع إلى تحقيق توازن وكفاية لإغناء الرؤية النقدية في النصوص الحديثة والقديمة، ولعلنا نبلغ درجة تتحقق معها الهوية العربية بلا انكفاء محدود المساحة ولا شطط في تعلُّق بتقاطعات غريبة عن فضائنا الثقافي نمطا حضاريا وفكريا واجتماعيا.

2 ـ تشتمل الحقول الدلالية التي تستند إليها الدوائر الدلالية على عدد من الألفاظ (أسماء وصفات وأفعالا) تغطي وتستغرق جوانب من الطبيعة والظواهر الحسية في الحياة أو أجزاء من المجرّدات النفسية والذهنية في النشاط الإنساني، وهكذا نجد أن هذا التقسيم سجّله المعجميون العرب فيما أسماه الدارسون المحدثون بمعاجم المعاني (المخصّص) لابن سيْدَه، و(التلخيص في معرفة الأشياء) لأبي هلال العسكري و(فقه اللغة) للثعالبي، أو فيما يقرب منها كمصنفات المصطلحات العلمية (مفاتيح العلوم) للخوارزمي الكاتب، وكل واحد من الحقول يتفرّع إلى أقسام وفروع تتنامى عند الاستعمال بحسب الحاجة والثقافة (البحر، الجبال، الضوء، الليل، الكبرياء، والانكسار، الحزن، المراوغة، الهروب، الاغتراب....).

إن الناقد الدلالي يجوس مجاهل النصوص من خلال مؤشرات هذه الدوائر وحقولها بما تتضمنه من مكونات تتطابق مع الأغراض الشعرية أو القصائد الحديثة، وقد تخترق الدائرة عددا من الأعمال الشعرية على اختلاف مجالاتها بدرجات متفاوتة ويتكشّف لنا مع هذا التقاطع والتفاعل: الظاهرُ البادي، والباطنُ أو المجدول وهو يتلامح بذكاء فني.

يقدّم هذا المنهج أدوات لسبر أغوار القصيدة الواحدة وتحليلها من جهة، ومن زاوية أخرى يمنحنا قدرة على تتبع صورة وعي الشاعر بالعالم وقضاياه على نحو موضوعي بدءا من اللغة ودلالاتها، سواء في حركتها الخارجية بين الأحداث وأصحابها أو في الإحساس والفكر المستكنّ في العمق، وذلك في مجموع أعمال هذا الشاعر ـ والكاتب عامة ـ وما يتبلور من شبكة دوائره الدلالية فهو يجول بين عدد مميز منها يتشكل كالعصب تلتف حوله دوائر فرعية أخرى يقلُّ تواترها، وتستكمل موشور الألوان الخاص به. إننا بإدراك هذا التوزيع والتكامل نحدد آفاق الشاعر من خلال عينيه ورؤيته.

ورغم حرية القارىء والناقد في تأويل

النص الذي ينتجه شاعر أو كاتب إلا أننا ننطلق في الدوائر من أقرب موضع كان يقف عليه المبدع، فلا نذهب في سبل مغايرة أو مناقضة، ولا نلغي تفرد النظرة والموقف في القصيدة فلا يمكن الافتئات على صاحب العمل إلاّ إذا أسقط بعض من كلماته أو أضيفت مفهومات لا يحتملها النص.

ويتوجّه بعض من القراء إلى زوايا يسمونها المسكوت عنه، فيكملون ما يعتقدون أنه سدٌّ لثغرة غيَّبَ الكاتب موادّها وبهذا يعبرون مسالك وعرة لا تسلم الخطوات فيها، وقد تجور على الإبداع والرؤية في سبيل مُنْجَز يقوم على أشلائهما.

3 - يمتلك الدالّ القدرة على الحركة في الجانب الشكلي وهو بنيته الاشتقاقية الممكنة، وفي الصيغ التركيبية الإضافية والوصفية، وتعدّد الصور الصرفية إفرادا وتثنية وجمعا، والحركة الأخرى هي التحقق في حقول دلالية وسياقات متعددة، وكل هذا يلقي بظلاله أو يحيط بالدالّ فيتسع المدلول أو يضيق، ويتخذ ألوانا يحملها من المواقع ومؤثراتها، ويتنقل فيما بينها، وهنا نثبت مصطلح (المساحة الدلالية) فهي ليست محدودة بل تتطور، فنحن مثلا نجول مع (خ ط ط) فنرى (الخطّ والخطوط والمخطوط والخطّاط) في حقل الكتابة سواء بأقلام أبناء اللغة عامة أو بريشة المبدعين من أصحاب لوحات الخط ومذاهبها (الديواني، والثلث، والنسخي، والرقعة، والفارسي، والكوفي، والأندلسي، والمغربي)، وفي حقل آخر تبرز مسائل الهندسة النظرية ورموزها من الخطوط المستوية والمنحنية وما إليها، وكذلك على الأرض في خطوط العمران والريف والمدينة، وفي حقل الحياة العملية تظهر خطوط المواصلات البرّية بحافلاتها وخطوط السكك الحديدية ثم البحرية والجوية ويبرز الجانب المجرد في نشاط الفكر والفن: الخطّ السياسي أو النقدي ونحدّد النظرة فإذا بنا أمام خطوط اللوحة التشكيلية بين الكلاسيكية والانطباعية والسريالية والتكعيبية...، وفي لفتة نتذكر خطَّ النار والجبهة المواجهة للعدو وفي الجغرافية نحدّد خطّ الاستواء، وبين مهام الدولة الحديثة وزارة التخطيط ومجالس متخصصة فيها.

إن هذا الدالّ (خَطّ) تمتد مساحته فوق الأرض وفي البحار والأجواء بمواصلاتها. وكذلك تنتشر في عديد من المواضع والمجالات في (الخط البياني الإحصائي) طبيا وتجاريا واقتصاديا واجتماعيا، وتضيق رقعة المدلول مع هذا الدالّ (خط) في اللوحة الفنية عندما نتأملها وتقرأها العين وتكاد تلمسها الأنامل، وكذلك حالنا في تجوالنا برفقة الدالّ (نار) ومدلولاتها مقترنة بفعل أشعل واشتعلت فهي تولّد الطاقة في البيت والمزرعة والمصنع وهي التي يكتوي بها البشر عندما تغدو حريقا، وتنعطف مجدولة بالمجاز والتركيب الإضافي نار الغيرة، نار الحقد، نيران الشوق، وتشترك الحقيقة والمجاز عبر الأزمنة في تحولات مدهشة: (أطلق النار) منذ المنجنيق إلى المدافع الهادرة، والبنادق ورشاشاتها، ثم تتبدّى الدلالة المجردة متطورة عن الفعل الحربي كـ فتح النار على خصومه في أعمدة الصحف، وأيقظ نار الفتنة.

تتوضّح خيوط التلاقي بين الدلالي والنقدي في منهجنا بنقل ثنائية الدالّ والمدلول وما يترتّب من حالات للمساحة الدلالية، فنجد أن الدائرة الدلالية تتمثّل

بمجموعة من المفاتيح هي الدوالّ (الألفاظ) وتشكّل مع كلّ حضور للدائرة في القصيدة (أو في أكثر من قصيدة) محورا له قسماته التي تتفق مع المحاور الأخرى للدائرة في دلالات وتختلف في صور وإشارات، وهنا نلتفت إلى نقل دراسة الحقل الدلالي والسياق بقيمه الموقعية المتشعبة إلى سياق القصيدة المركب والمنعكس على الدائرة والمتفاعل معها فهي في آن تتأثر بإشعاعه ثم تعود ملتحمة به وآخذة منه جزءا يتوحد معها ويتغيّر بها.

والجانب الآخر الذي اكتسبه المنهج الدلالي هو تحليل الدائرة الدلالية بالقياس إلى القصيدة عندئذ سنجد هذه الدائرة تهيمن على العمل الأدبي عامة والشعري خاصة فنسميها (البؤرة الدلالية) وقد تغطي مقطعا أو بعضا من حركة العمل فهي (المقطع الدلالي) وقد تَرِد في لمحة سريعة قادرة على ترك رسالة تقرأ ضمن السطور فهي (الومضة الدلالية).

أما القيمة الداخلية العميقة - إضافة إلى المراحل الإجرائية السابقة - فإنها تتجلّى في تحليل المكوّنات الدلالية في كل دائرة انطلاقا من الألفاظ الدالة إلى مفهوم الدلالة السياقية المتكاملة في التحقّق الأدبي الفني والفكري، فيحتشد هنا الحسي والمباشر والمجازي والأسطوري والرمزي والتاريخي والراهن، والمنتج عبر المبدع الكاتب والشاعر وعبر المتلقي في إطاره الاجتماعي، وكذلك داخل العمل الأدبي نفسه.

ونصل إلى اختيار مصطلح (الدائرة الدلالية) (4) فهو يعبر عن ذاك الدوران بين العناصر الدلالية التي أشرنا إليها على نحو تتكامل فيه، ثم نلحظ أن الشاعر يفضّل عددا من الدوائر الدلالية التي تدور في معظم قصائده، وتغدو دليلنا على تصوّرٍ ووعيٍ للعالم لديه (5).

وسبيلنا إلى إدراك دوائر الشاعر الرئيسية والغالبة هو الحدس في القراءة المتأنية للديوان أو الأعمال الشعرية كافة، وإثر اكتشاف الملامح الأولى نعمد إلى استقراء شامل ليستوعب القصائد ويحلّلها جميعها ويرسم محاورها وخصائصها في متن الدراسة وهوامشها الكاملة، وبهذا نبلغ مرتبة العلم في المجال النقدي فالناقد يستعين بذوقه وتفسيره مع ذاك الشمول غير المنقوص، ولا نعتمد ما تتطلبه المناهج الإحصائية الرياضية ونسبها، وإنما هو تقرير للكثرة ومقدارها، والقلة والتوزّع وإعطاء قيم موازية لها.

ونعتقد أن هذه العلمية في التطبيق تحمل السمت الموضوعي الذي ينصف المبدع رغم ما قد يعترض معترض به من مخاطر التأويل بعين الناقد، ذلك أننا نبسط المادة في الدوائر الدلالية كاملة، وهي قابلة للقراءات الأخرى حتى لو كانت متناقضة أحيانا، والحَكَم الأخير هو القارىء المتبصّر بالأصل وبالتأويلات وبواعثها الفكرية والفنية.

يبقى في حديث المنهج وآفاقه جانبان أولهما المرجعية في هذه الدوائر فنحن نقوم في البحث الدلالي بالمقارنة بين الدالّ والمدلول والمرجع في الواقع الخارجي وكذلك نوازن بين محاور الدائرة في العمل الأدبي ومرجعيات لغوية وتاريخية ومادية حاضرة وفكرية مركّبة مع فارق لابد من الإشارة إليه وهو أننا في الدائرة الدلالية لسنا أمام تطلّب لتصوير الواقعيّ، وإنما يقدّم هذا الشاعر وذاك الأديب رؤية قد يجتمع فيها الوثائقي والتاريخي أحيانا، وقد تصطبغ بانفعال أو حلم أو تطلع وفي كلّ الأحوال إن المرجعية تنور

وتضيء، ولا تعطي قيمة معيارية نحاسب صاحب العمل وفقها.

ولا تغيب عنا في هذا الحيّز المقابلة في ثنائية مفهوم اللغة ومفهوم الكلام فالأولى ميدان حافل له اكتمال ينشر أجنحته واسعة أمّا الآخر فهو واقعي يتحقّق بحسب الضرورة والموقف بقدراته الموقعية ولا يتحتم أن نطالع فيه كل ما تزخر به اللغة مادة وأنظمة.

أما الجانب الآخر فهو القيمة الفنية الأسلوبية والغنى في الأعمال الأدبية التي تُعرضُ دوائرها، فهل تستوي القصائد والأعمال أم تتمايز في هذا المنهج؟ إننا لا نغفل الترابط بين مكونات الدائرة الدلالية والزوايا الفنية، ونتوجه لنفتح الأبواب ونشرعها حتى يقترب تناولنا من التحليل الأسلوبي والتكامل النقدي إضافة إلى مسؤولية الناقد عند اختياره لمجال الدراسة والنقد دلاليا ولابّد من اصطفائه الأعمال ذات التجارب والمواقف والرؤى الجمالية المتميّزة.

.4- إن منهجنا الدلالي يتجه إلى عتبة في النقد الأدبي المعاصر لا تقتصر غايتها على تقديم تجارب الشعراء والكتاب في لحظات المخاض والتفجّر أو ذاك الانسياب - الهادىء - رغم أهمية مهمة التوصيل بين المبدعين وجمهرة المتلقين - بل إن هذه العتبة تستجمع أدوات وتشكل سبلَ تحليل متآزرة، فيها الوضوح والمرونة من خلال ثقافة تفلح في تطوير التصوّر النقدي ووسائله عربيا، وإن الثقافة العربية أحوج ما تكون إلى مناقشة المصطلحات فهي موصولة بأطراف المعادلة الدائمة: الأديب والناقد والمتلقي (6).

نحن نعتقد أن وظيفة النقد هي إبراز الإبداع بموضوعية فيستعين الناقد بالطرق العلمية، ويبتعد عن اتخاذ هذه الأعمال الأدبية أداة لغايات أخرى عقائدية أو ذاتية، وفي هذه الزاوية تنداح القدرات العالية للأدوات الدلالية في غوصها ودقتها وحركتها عبر الزمان وتمييزها بين التضاريس المتقاربة والمتباعدة إضافة إلى انفتاح التفسير الدلالي على القيم الجمالية في الدراسة الشمولية لكلّ مجال تقف عنده. وقد يبدو التتبع الدلالي للدائرة ضمن القصائد وأطراف الديوان - في النظرة السريعة - تجزيئيا إلا أنه على النقيض إذ يجمع المتفرق في إطار واحد تتجاور مكوناته وتعطي خصائصه ومزاياها في تشريح النصوص.

دائرة البحر الدلالية عند خليفة الوقيان

ـ ١ ـ الديوان والدائرة

رشح حضورُ دائرة البحر في شعر خليفة الوقيان دراستَها وتتبعَها لعرض سماتها وقيمها، فاعتمدنا ديوان الشاعر الذي صدر سنة 1996 وقد ضم أعماله في دواوينه الأربعة (المبحرون مع الرياح 1974، تحولات الأزمنة 1983، الخروج من الدائرة 1988، حصاد الريح 1995) إلاّ قصائد ارتأى تركها مما جعله يضيف إلى العنوان كلمة (مختارات) (7) وهذه حالة تتكرر لدى الشعراء المعاصرين وهي لا تضير البحث العلمي والتناول النقدي لأن المبدع هو صاحب الكلمة فيما يعبر عن صورته وشخصيته فيغربل ويتنخّل، ولأننا من جهة أخرى نرصد الخصائص والملامح مرهونة بهذا القدر، وللقراء والباحثين أن يظهروا المطابقة أو الاختلاف إن كان ثمة قصائد وافرة مما لم يأت

البحث على ذكره، وفي هذا المقام نشير إلى أن نتاجا يستجدّ بعد كثير من البحوث والدراسات عند الشعراء والكتاب وهو يخضع بالضرورة للمراجعة والمقارنة بما توصل إليه النقاد.

أما حدود دائرة البحر وما هيتها فهي لدينا مترامية الأطراف في الطبيعة وفي الموقع الجغرافي القريب من الشاعر (الخليج العربي) وهي عمق التاريخ ومشاهد الواقع، وظلال الحكايات والأساطير، وأفعال وإنجازات عرفتها الكويت وأهلها بالغوص والأسفار التجارية وجولات الصيد، إن هذه الدائرة يمضي معها الذهن فتتوالى السواعد والأشرعة والألم وبوارق الأمل وحشد من الألوان تلاحقها العيون مع الموج، وفي صفحات سطرّها الأدباء والرحالة. إن المدى يذهب بعيدا في مرجعيات تكمل المثلث مع الدالّ والمدلول (8).

يعدّ ديوان خليفة الوقيان في دراستنا نصا واحدا (بكلّ ما فيه من قصائد ومقطوعات) نتأمله ونتبين جوانب دائرة البحر وخصائصها فيه، وهو يشتمل على (51) إحدى وخمسين قصيدة وتشكّل (23) ثلاث وعشرون منها هذه الدائرة ما بين البؤر الدلالية (3) ثلاث قصائد، والمقاطع الدلالية (7) سبع قصائد والومضات الدلالية (13) ثلاث عشرة قصيدة، وتوزّعت الدائرة على أزمنة متفاوتة منذ القصائد الأولى وحتى الديوان الأخير (حصاد الريح) وبرز البحر في المواقف المختلفة مما يرشحه أداة تقدّم وعي الشاعر بالعالم: ما يراه فيه وما يريده منه، وهي تؤكد ما يطالعنا ظاهرا في كلماته، وتستقصي ما يتحرك تحت سطور غير مكتملة! ولاشك أن معرفة الدوائر الرئيسية الأخرى وكيفية تضافرها مع الدوائر الفرعية سيعين على رسم تجربة الشاعر الروحية والذهنية في الحياة.

ـ ٢ ـ مفاتيح دائرة البحر الدلالية

يقتضي الموقف قبل سرد مفاتيح دائرة البحر الدلالية أن نذكر اهتمام النقاد العرب قديما بالألفاظ الدالة ودلالاتها ـ موظفة في الغرض الشعري على نحو كأنما هو قيد لهؤلاء الشعراء فالآمدي في الموازنة يفصّل عددا من زوايا الوقوف على الديار والآثار ووصف الدمن والأطلال وما يتصل بها من أوصافها ونعوتها (9) ويحدّد حازم القرطاجني قائمة بالكلمات التي ثبتت دلالتها في غرض ما ولابد أن يلتزم الشاعر إيرادها في هذا الموضوع دون سواها «وإنما وجب أن يستعمل في كل طريق الألفاظ المستعملة فيه عرفا، لأن ما كثر استعماله في غرض ما واختص به صار كالمختصّ لا يحسن إيراده في غرض مناقض لذلك الغرض، ولأنه غير لائق به لكونه مألوفا في ضده وغير مألوف فيه، وذلك مثل السالفة والجيد في النسيب، واستعمال الهادي والكاهل في الفخر والمديح ونحوهما، واستعمال الأخدع والقذال في الذم.»(10)

وبنقله إلى أوراق النقد الحديث نجد أن ديتشس يطرح تساؤلات حول الألفاظ في النصّ وقيمها، ويسعى إلى بيان علاقاتها بالتجربة من غير مصادرة على هذا الشاعر في اختياره «فلِمَ يستخدم الشاعر هذه الألفاظ بالذات دون غيرها؟! إنه يستخدمها لأنها تمثل سلسلة من الأفكار يهتم بتوصيلها هي ذاتها... إنما يهمنا هو ماهية القصيدة... فالتجربة ذاتها أي

أمواج الدوافع التي تندفع خلال العقل هي التي تأتي بهذه الألفاظ وتعتمدها، فالألفاظ إذن تمثل التجربة نفسها لا أي ضرب من الإدراكات والأفكار». (١١).

إن المفاتيح الدلالية وحزمها تعدّ لدينا البنية العميقة لدلالة النصوص في الديوان، فهي تستخرج وتتجاور فنرى فيها مالا يبدو في توزّعها على التجارب المختلفة، ونحاول إضاءتها مما يساعد على إحساسنا بإشعاعها عندما تشتبك بامتدادات البنية المكتملة مع ألفاظ الدوائر الأخرى وفي التركيب الأسلوبي. كما أن تجميع المفاتيح في هذه الحزم يكشف غيابا لعناصر من دائرة البحر أو تنويعا بين اختيار المباشرة في التسمية أو التعويض بمتابعة تفاصيل فيها صفات تغني عن هذا الاسم أو ذاك وهنا يتداخل الأسلوبي بالموقف لتحقيق التواصل مع خلجات أكثر تركيبا من تلك التسمية المباشرة.

الحزم الدلالية لدائرة البحر

بلغ تردد المفاتيح الدلالية (83) ثلاثا وثمانين مرة في ديوان الوقيان وقصائده، وهي موزعة على الأسماء والأفعال وتنتظم في ست حزم نتابعها ثم نعلّق على طبيعتها ومنظومتها. (12)

أ ـ الأرض والشاطىء: الخليج (الخليج العربي باتساع أرجائه)، الرمل، رملك 2، ذرة الرمال، يا نقاء الرمل، شاطىء الأمس2، شاطىء، شواطىء الكويت، شواطىء المدينة، الشطآن، منارة، منارة الحضارة، ضفافك الخضر.

ب ـ البحر وأحداثه وأمواجه: الخليج (القريب من الشاطىء) المحيط (غول المحيط) الموج 3، موجه (موج الخليج) قطره المياه، البحر 5، بحر 2، بحرها، بحرنا، نبت البحار، صمت البحار، أُبْحر، أبحرتُ، مبحرون 2، يغمر 2 (فأرسلَت رحيقها يغمر المدى/ كالغيث يغمر صنعاء) الغارق، غارقا (غارقا في لجّة الدمع)، غرقى 2، أغرقتَ، تَغْرَق (تغرق كل الرفيقات بين البضائع) العائم، يطفو، طوفان، لجّة ، لجّة الدمع السخين، يرسب، السفر (السفر المستديم)، أسفار، اليَمّ 2، السابحتين (العينين السابحتين بقاع الكأس) ترحّلتُ.

ج ـ المركب والملاح والغواص: سفينتي، سفائني، سفائنهم، أشرعة، أشرعتي، شراعاتي، شراعكم، شراعهم، مجدافهم، الغوص 2، غوّص (درة الغواص) فلك.

د ـ الطبيعة في البحر والبر: الريح، عاصف، عواصف (عواصف المدينة).

هـ ـ من ثمرات البحر: درّة الغواص، تناثر درا فريدا، ما الدرُّ، درّة التاج لؤلؤ الندى 2، صدف البحر، نبت البحار.

و ـ أهوال البحر: أصابع القرصان، قرش البحر، تنّين، غول المحيط.

* كانت الأسماء الأكثر دورانا في الديوان (البحر، والشاطىء، والسفينة، البحّار والغوّاص) وتركّزت الأفعال في (أبحِر، أبحرتُ، ترحّلتُ، أغرقَت، يطفو، يرسَب، تَغْرَق، يغمر) فالشاعر يرى فيها رؤوس أمواج تظل متحركة أمامه، فهي مراكز العلاقة بالبحر ومواضع تمتحن تجربة الإنسان فيها، وتؤدي الألفاظ الأخرى دور التكملة الحيوية أو تغيب لصالح سيادة الأكثر جوهرية.

إن المفاتيح أسماء وأفعالا تشير إلى أنشطة عامة: الإبحار، السفر، الغربة، الرحلة، وإلى أعمال خاصة هي الغوص ومخاطره، وتلمع زاوية التماعا سريعا لكنها متممة للمشهد وهي عدوانية

القرصان. وهكذا نجد أن أسفار التجارة التي تدوم شهورا تصل إلى سنة لم تحدّد بتفاصيل مراكبها وبضائعها أو ما يكون من شجون الربح والخسارة وما يحدق بها من أهوال تتنازع فيها رغبة البقاء والحرص على مكاسب الرحلة، وكذلك لم يحظَ الصيد بمساحة أو كلمات، ولعل المقارنة بأخطار الغوص تجعل عمل الصيادين مأمونا في أمد الإبحار القصير وقلة ما يتهدد المراكب فلم تجد هذه الجوانب موقعا في التجارب الصعبة التي حفرت مجرى لها في الوجوه والذاكرة، وتستعاد ذخيرة تتجدد في مسار المستقبل، ولعلّ المواقف لم تتطلب إشارة إلى خطوط سفر المراكب سعيا وراء الماء ليروي أهل الكويت.

إن هذه الانتقائية عند الشاعر الوقيان توضّح أنه اتخذ مكانا يشرف على الأحداث السالفة ويمتح منها ما يمثّل روحا للتجربة الإنسانية بقسماتها الحاسمة، ومن ثمّ فلا يعنى بكل التفاصيل الوثائقية التاريخية، ولا يبغي الانسياق في إثرها لأنه يمسك بزمام الحركة والتموّج فيها. والأرض التي تحمل أحداث يومه وغده هي الدافع أو ما يستدعي زوايا حادة أو ذات انفراج محسوب.

* نبحث عن الإنسان في هذه المفاتيح فيظهر بحارا وغوّاصا تناط به أعمال محددة ومشاركا في الرحلة وعلى متن السفن يفرد الأشرعة، كما أننا ندرك الآخر في عدوانيته لأنه: القرصان! ولا ينتظر أهل البحر إلا الشّر عندما تلوح علاماته. وتعقد الضمائر أواصر بين الشاعر - وهو ينطق بروح الجماعة اليوم - ودائرة البحر وأحداثها كما نشهد ارتباطا بين الأطراف الثلاثة: المتكلم والمخاطب والغائب في هذا المعين الحافل بالخبرة المحفوفة بالأمل والخوف، وهي تبرق باللؤلؤ بمقدار ما تفغر معها وحوش الموج وظلمات كهوف الماء أفواهها المفزعة. إنه يقول (بحرنا) بالصيغة الجمعية للمتكلمين ويتردد قبلها المفرد مرات (أبحر، أبحرتُ، ترحلتُ، سفينتي، سفائني، أشرعتي، شراعاتي) ويتقابل هذا مع الخطاب (شراعكم) والغيبة (شراعهم، مجدافهم) وهكذا يمتلك الجميع طرفا من التجربة، فلم يكن الشاعر راوية يقصّ حكايات الماضي فحسب، بل إنه انغمس في الخضم، وكان للآخرين من صحبه أو أهله شراعهم ولكنهم جميعا تتفتح لهم أبواب الفرحة أو العناء، فهل رآها دربا - وفق ثقافته المحلية وتداعياتها - من الدروب الأساسية في مسيرة الحياة؟ لذا يدعونا ويشركنا في الأحداث (بحرنا)؟

* نلاحظ عند خليفة الوقيان طريقة في تقديم شخصية الغوّاص من غير استخدام لهذه التسمية الصريحة، إنه يصف لنا آثار الكفاح القديم في جسد إنسان يحمل ثقل أسفار البحر المتوالية التي ارتفع بها عيش الناس فكانت بعضا من وجودهم، وظلت ألما شاهدا على ثمن يؤديه هذا البحّار الغوّاص، وقد آثر الشاعر أن تتحدث أفعال جليلة وتقرن بثمن فادح آخر يدفعه من حياته في حادثة غادرة إنه سليمان واحد من ضحايا (مذبحة الفواكه):

يجيءُ سليمانُ
بعد وضوء صلاة العشاء
ثقيلَ الخُطا
تعشّش في ركبتيه
مواجعُ عصر من الغوصِ والقهر

والسفرِ المستديمْ
إليَّ بشايٍ بلا سكّرٍ
وشربةِ ماءٍ
لقد هدّني الضغط والربو
والسكّر الأزليّ اللعينْ» (١٣)

بدأ الشاعر الجديث مع سليمان الذي يمكن أن يكون أيٍّ منا في موقعه ثم تنعكس عليه بعد أسطر صفتان (الغوص والقهر) في ذلك الرحيل الدائم إثر الرزق، وهذه الحركة الأسلوبية تجعل العلاقة منفتحة ليدخل فيها عديد منا أو من أهلنا، وقديما طبع العناء كثيرين في هذا المجتمع بميسمه وغدا شهادة وجود على الأرض الممتدة إلى عُباب المحيط بسواعد الرجال وأنفاسهم.

* تنوّعت المفاتيح ما بين دلالة الحقيقة والواقع في الأفعال والأسماء، والدلالة المجازية التي اقتربت من التطور الدلالي في كثرة استخدامها مما يجعلها أليفة في السماع والتصوّر:

(العينين السابحتين، لؤلؤ الندى، رحيقها... يغمر المدى، كالغيث يغمر صنعاء، غارقا في لجّة الدمع، كل الرفيقات تغرق بين البضائع، لجة الدمع السخين) (14).

* ومال الشاعر إلى دلالات رمزية أو أسطورية في عديد من المفاتيح فمع الدلالة المباشرة ذات الحدود (قرش البحر) نطالع (غول المحيط، تنين) وفيهما جمع لما على الأرض من مخاوف إلى البحر وأهواله، وقد ارتفعت الدلالة إلى الإيقاع الرمزي الممتزج بالأسطورة.

وفي التركيب الإضافي (منار الحضارة) و(أصابع القرصان) تتسع الدلالة في مساحتها ويتعمّق لونها لتتحول رمزا لقيم بنّاءه تنتشر في المدى (منار) أو رمزا للأذى يصدر عن أشكال آدمية لكنها تباعدت عن إنسانيتها فصار الشرّ في جبلّتها (القرصان) وكلا الرمزين يتقابلان في تجربة للكويت الحديثة.

إن منحى الرمزية والمجازية والأسطورية لا يجور على الخصائص المحلية النوعية، بل يحظى عند المتلقي بقبول واستنفار لحشد ثقافي شعبي وتاريخي وإنساني مما تتعدّد معه القراءة إضافة إلى أن القيمة الموقعية في السياق تظل عاملا يؤطر القراءة ورسم المواقف وإن تكن درجاتها أيضا مرهونة بطبيعة هذا القارىء: خليجيا أو عربيا له اطلاع ودراية بأجواء القصيدة أو المنطقة، أو قارئا لا يتبيّن الفروق الدقيقة وملامح الأمكنة والأدوات، وهذا كلّه يضع المفاتيح في مرتبة محددة ضمن شبكة علاقاتها السياقية وثقافة المتلقين، ويمايز بين ما قدمه الوقيان وما جاء من أعمال لشعراء آخرين ذهبت بعيدا وهي تتقصّى أسماء المراكب ودوابّ البحر وأسماكه المتوحشة، وأغنيات النهّام والتفاصيل الاجتماعية للرحلات وطقوسها في ثنايا حكايات السفر والعودة بين أحياء الكويت وشواطىء الهند وإفريقيا (15)

٣ ـ مواقع دائرة البحر في التجربة الشعرية لخليفة الوقيان

تسفر جولتنا بين قصائد ديوان الوقيان عن تحديد لمواقع دائرة البحر في صورتها المجملة، وفي حدود داخل كلّ قصيدة أو مقطوعة، وبهذا نقترب من تفسير التجاور بين الدوائر الدلالية أو التمازج والتماهي، أو القطع الحاد بمبضع جراح يخلف أثرا في الموقف، وهو على صغر حجم موقعه حامل لشحنه شديدة الفاعلية في التجربة ذلك أنها تعود إلى

رصيد من الانفعالات والقيم الراسخة عند الشاعر وتزحف أحيانا في الشعور الباطن له.

نتابع البؤر والمقاطع والومضات الدلالية فيما يبدو تحليلا من الخارج، وندع المجال المتعمق لطرف آخر هو تقصي المحاور ودلالاتها فيما بعد.

البؤر الدلالية في دائرة البحر

ضم الديوان الأول للشاعر ثلاثة أعمال تمثّلت فيها البؤر الدلالية وقد اصطبغت قصيدة (المبحرون مع الرياح) بأجواء البحر وخوض المراكب بأهلها في غمار الأمواج، على الرغم من اقتصار الحديث المباشر لهذه الدائرة على ثلاثة أبيات نرصد فيها من ضاعت سبلهم في اليم وهو يمور بالأخطار وتنصرف الأبيات الستة الأخرى إلى تصوير أولئك الذين يخاطبهم الشاعر وقد أشفق عليهم مما ورطوا أنفسهم فيه من ويلات الحياة وحُرقها التي لا تبقي عليهم ما يستر أجسادَهم أو يأمنون معه غدهم الآتي.

إن القصيدة تتحدّث عن نفر يودّهم الشاعر لأنهم من الأهل في الوطن، ودربه مشترك، لذا يبدي لهفته كي يجنّبهم ما سدروا فيه ويحمله على خطأ لنوايا طيبة وطوية سليمة، وندرك إن رحلة البحر المنذرة بكارثة إنما هي معادل رمزي لمواقف يتخذها هؤلاء في المجتمع ومنطلقات للفكر، وليس الأمر هنا تعددا للدوائر فهما دائرتان متطابقتان في الحركة والنهاية وتقترن كل جزئية من دائرة الفكر والرؤية السياسية بما يقابلها في دائرة البحر حيث الحسابات الخاطئة للمسار، فهذه بؤرة دلالية انتشرت في أطراف التجربة الشعرية.

وقد عاد خليفة الوقيان إلى هذا الموقف في قصيدة أخرى، وذلك للرد على حوار بدأه الشاعر علي السبتي وعقّب على الروح المحبة والنظرة الحانية في قصيدة (المبحرون) لأن أولئك القوم لا يستحقون الصفاء والشفافية، بل يجدر أن تمتشق كلمات كاشفة لهم (16) وقد ظلت دائرة البحر مسيطرة على القصيدة الثانية لخليفة فجاءت في سبعة عشر بيتا بدأها بأربعة عن الإبحار وخشية الغرق فالمجداف محطم والشراع يتقطع في لجة عاتية، والسفن لا يعرف الشاعر لها طريقا في ليل عاصف، فيبدو غير قادر على الخلاص أو إنقاذ من تاهوا. ثم يفرغ لحديث نعرف معه وجوه الحياة على الأرض وتطلعا لعالم أرقى وعدالة تسود وهمة تنطق بالحقّ لا تخاف ولا تخشى، وعين واقعية لا يغرها سراب الأحلام، وهي تكحّل بمرأى الرفاق، والتضحيةُ بعض من وجودها.

يظهر لنا استقرار معطيات دائرة البحر في نفس الشاعر ورغبته في ربطها بالأحداث الفكرية والمواقف المعاصرة خاصة وأنه وضعها في المقدمة كأنها هي الأساس وكل ما سيأتي في القصيدة مبنّي عليها، ومتشبِّع بها، واللحمة العضوية هنا تذكرٌ بالمقدمات الطللية ورمزيتها في القصائد القديمة، ونلحظ أن العمل كله مشتبك بنسيج واحد، وليس وجوها متعددة تتقارب.

وفي قصيدة (المغترب) نتابع الاغتراب في سبعة عشر بيتا عانى فيها ذاك المغترب من التنقّل بحثا عن النور يكشف صروح المستقبل، لكن الشوق يُمضّه فيعود إلى الديار ليستجمع ما تبعثر في الشتات والحيرة، ويؤكد لنا أن الرحلة بعيدا لم تكن غيابا بل هي تلمّس للعون

وطلب لمعرفة العالم في أرجائه ووجوهه ويظلّ الفجر الحقيقي مرتبطا بهذه الأرض الطيبة.

يستخدم خليفة الوقيان مفردات دائرة البحر لتطبع تجربة الاغتراب الفكرية بميسم الهجرات المؤقتة عبر البحار والشواطىء البعيدة، وأشرعة لا تفارقها الأبصار ترقبا للوصول إلى الموانىء الآمنة وعيش فيها يتلامح غناه وتنوعه، فلا نبتعد في أطراف هذا الموقف عن سمات المنطلقين من شاطىء الوطن بقلوب واجفة لا تلبث طويلا حتى تغلي صبابتها فتعود إلى الرمال والضفاف الخضر، وقد استعار الشاعر ملامح الكويت ما قبل النفط عندما غادر كثيرون إلى الهند وأندونيسيا سعيا وراء التجارة والأعمال وأقاموا سنين طويلة وائتلفت جاليات من الأهل وأصحاب المهارات ثم عاد هؤلاء جميعا في أواخر الخمسينيات من هذا القرن فكان الوطن حانيا ومعوّضا تقلّبات الأصقاع الغريبة، والطريف أن عددا من أدباء الكويت وشعرائها شاركوا في هذه التجربة الفريدة لهجرة مؤقتة ثم احتماء بالديار، منهم عبدالله الفرج الذي «كان والده أحد الأغنياء الموسرين امتلك أسطولا تجاريا ضخما وسكن الهند لتصريف تجارته.. (17) وكذلك خالد الفرج الذي اشتغل كاتبا عند أحد التجار الكويتيين في الهند (18) وكان لعبد العزيز الرشيد رحلات طويلة إلى المشرق العربي وأندونسيا وقد أقام محمود شوقي الأيوبي سنوات في أندونسيا (20). تختلف قصيدة (المغترب) عن سابقتيها بأن أدوات هذه الدائرة موزّعة على أركانها، وليست في زاوية واحدة وهو ما حدانا إلى تصنيف القصائد في إطار (البؤرة الدلالية).

المقاطع الدلالية في دائرة البحر

انتشرت مقاطع دائرة البحر في ثلاثة دواوين، فيطالعنا في (المبحرون مع الرياح) وقصيدة (قال لي صاحبي) مقطعان كل منهما يصور نظرة إلى البحر واستجلاء معالمه وما يختزن من إشارات، وهذا التأمل بعض من رؤية للحياة في هذه الديار، فالصوت الأول وهو الصديق يدعو إلى التمتّع بالجمال والبهاء في أرجاء الطبيعة ويحث على مجاراته، وصوت الشاعر يبدو راغبا في الجمال والحبّ لكنه ينشد معهما الحق في الأرض وحول ما يتراءى بهاؤه «فمن ذا سقى الحقل وروّى ثراه دمعا؟ لذلك ينطق الموج ويحدّث عمَّنْ غرسوا البحر عظاما وبالآلاف الذين قضوا ليشعَّ الدفء في النفوس والأبدان» (21).

وفي ديوان (الخروج من الدائرة) يفرد مقطع في قصيدة (تسابيح) يحكي قصة الطوفان ويركّز على غرق كنعان وهو ابن نوح الذي جنح بعيدا عن مركب النجاة (22) ويكتسي الخطاب طابعا رمزيا شأن المقاطع الأخرى في هذا العمل وهي المستمدّة من القرآن الكريم، ونلحظ أمرين أولهما هذا البناء الفني الرمزي الذي يعلو في التجريد ليدخل في مواقف إنسانية كثيرة وثانيهما أن صورة الطوفان إنما تكتسب من دائرة البحر مفرداتها وأجواءها «جبالا من موج، يطفو حينا، يرسب حينا، يغيب في الموج الطامي» (23).

ونصادف في هذا الديوان مقطعا آخر يقرن الشاعر فيه الحلم الذي يهرب إليه بالليل، وعندها يجد نفسه وقد قُذفَ في اليَمّ بلا أمل في النجاة إذ ليس معه شراع

أو صندوق يحميه كما أنقذ (موسى) رضيعا، ويتباعد الشاطىء ويطبق عليه الطوفان ويدير وجهه فيلقى الحصار لا يعصم منه شيء وهنا يمدّ يده إلى أطراف جبل لكنه حلم ينحدر في دوامة جارفة.

إن وحدة هذا الإنسان أمام هجمة الليل تكاد تجهز عليه، وقد تخلى الكلّ عنه حتى طيف المحبوبة، فأحسَّ أنه يتراجع إلى جدار أخير فلا ينقذه، وهنا يلجأ إلى صور متعددة للإفلات من الخطر الداهم واحدة لا ينالها فهو مجرَّدُ من تابوت موسى، ويقوده مصيره - ولعلها أخطاؤه - إلى تشبث بما لا يجدى فالجبل لا يعصم من الطوفان.

والطريف في هذا المقطع تداخل النهر والبحر ويجمعها متواليات اجتياح الخطر والهروب وتلمُّس الخلاص، وكأنما الشاعر في عُبابٍ تقيِّده عالياتُ الموج، فامَّحت الفروق بين الضفاف والشطآن ومالح الماء ونميره فالعذاب يغلق السبل (24).

ويروي الشاعر في (مذبحة الفواكه) الحادث الفاجع وقد خلَّفَ ضحايا لاذنب لهم باغتهم انفجار آثم، فيهم الأطفال حول الأراجيح ترقبهم عيون الأمهات، ومغتربون بعيدون عن أهلهم يحلمون بلقاء يجمعهم في ربى النيل وأفياء شيراز وأشذاء يافا، ويظهر بين الضحايا غوّاص قديم إنه سليمان الذي يرسم الشاعر في مقطعٍ آلامه المزمنة منذ أيام الكفاح في البحار، وقد امتزجت بالدماء تتناثر في المساء الحزين (25).

يضم ديوان (حصاد الريح) ثلاثة مواقع لدائرة البحر فقصيدة (إشارات) تحكي آثار الغزو المدمر للكويت ووقائعه الدامية، وتستعرض كيف يحطِّم ويستلبُ في شاحناته، وتبرز المفارقة المؤسية وهي نبض العروبة في قلب الشاعر وأصوات الأطفال يتهدَّده هذا الزلزال، فعندما يتردّد تساؤل الابنة: من هؤلاء؟ يعود الشاعر في مقطع إلى الأجداد وقد مُزِّقَتْ أجساد لهم وانتزَعَ آخرون خبزَ الأبناء من فم القرش، وقدموا للأجيال بقاءهم، وفي نهاية القصيدة يحكي الوقيان للطفلة المذعورة قصة قابيل وحكاية سنمَّار وجزاء الخَوَرْنَقِ الفادح (26).

قصيدة (العروس والقرصان) أنشودة تتشبّث بكلّ ذرّة في الكويت وكل لمحة في الشهور، وتتابع فصولها وهَبَّات الريح وأشعة الدفء في الشمس وأريج تعبق به النفوس، إنه مهوى الفؤاد ودار المحبة تجابه قطاها الضياعَ والغربانَ، ونلحظ مقطعين الأول تغنَّى بالخليج وشواطىء الكويت وقد مَدَّت أمواجُها كفَّ الحب والجمال فتتحول حبات الرمل تبراً، وفي المقطع الآخر يواجه ذاك الموجُ القرصانَ الغادر وتزمجر الشطآن (27).

أماّ قصيدة (نشيد لأطفال الكويت) فهي طريفة لأنها تجمع كلمات الصغار البسيطة والعميقة عندما تخطّ حدود الوطن وتَعْمُر كيانه وتتمسّك بالأرض والتراث، ويتابع الغرس الجديد جوهر الآباء والأسلاف، وهكذا يبرز الطرف الآخر وهم الكبار من خلال عين الشاعر الذي يؤمن بمتابعة الرسالة في هؤلاء الأطفال، وتشارك دائرة البحر في مقطعين وتنفرد في مقطع خاص بها، فدوحة الحب بحرها كان رزقا وبلاد المنارة والنضارة والجمال بحرها منابع الخير، ثم يتذكر جيل الغد تضحيات آبائهم في أعماق البحار ومتاهاتها التي فتحت أبواب المستقبل، وثمراته هي التي جاء لاستلابها الطامعون. (28)

الومضات الدلالية في دائرة البحر

إن الومضات الدلالية تظهر الخصائص البنائية لدائرة البحر والعلاقات فيما بين أجزائها، فثمة قدر من العلامات اللغوية ينبىء بركيزة يتحرّك وفقها الشاعر في وعيه الباطن ثم تتبلور في اتجاهين متفاعلين ومتكاملين الأول هو الصياغة الخارجية للبؤر والمقاطع والومضات والآخر هو المساحة الدلالية في المحاور المختلفة.

نحن نسعى للربط بين وعي الشاعر واختياراته اللغوية والأسلوبية وتبدو الومضة مختزنة قيما تتكشف لنا من خلال السياق الذي ترد فيه، وبالعودة إلى رصيد الشاعر في دائرة البحر، وهنا يتضح الفرق في التأويل واتساع الرؤية وتنوّعها ما بين الشاعر صاحب الجولات والخبايا في هذه الدائرة الدلالية وآخر لا نعثر له على مفاتيح أو بؤر ومقاطع تعيننا على فتح آفاق في النص الذي تبرق فيه الومضة فتعدّ عابرة قد لا تحتمل الكثير من التأويلات، لئن ذكرت لقد تكون بعضا من القارىء لا من الشاعر وعالمه.

استدعت طبيعة الومضات الدلالية للبحر طريقة عرضها في قسمين: مباشر أقرب إلى التسجيلي، وآخر تصويري اشتبك مع زوايا الرؤية المتعددة ومواقف الشاعر الوقيان، ونعمد إلى سرد تتابعي نذكر حيزا من القصيدة يكفي لتمثّل العلاقة السياقية.

أ- • الومضة المباشرة:

نطالع حالتين في ديوان الوقيان مع الليل:

*** وللجبال للوهاد للبحار للشجرْ**
لعاشقين يَغزلان خَيطَ الفَجرِ
بردةً بديعةَ الصور
للحبِّ للجمال
هدأةٌ حزينةٌ» (٢٩)

نرى دلالة حضور البحر إنما هي رسوخ منبع من ينابيع الوجود في هذه البقعة فالعين لا تغادر البحر، وتظل كوامنه حية في تواصل مع الإنسان الذي يستبطن آلاما كانت ترافق المواسم وثمارها فمع المبتهجين بعودة المسافرين وزاد أيامهم القادمة كانت بيوت تئن لفقد عزيز أو تلملم جراحاته:

*** أيُّها الليلُ وياكهفَ الشجونِ**
ياسرابَ التيه في بيدِ الظنون
كمْ تسلّقتُ إلى مرآكَ وهماً
ولكمْ أغرقتَ في الدربِ سفيني (٣٠)

تخرج اللمحة من تجارب الماضي، فالليل يأتلف مع العاصفة وصخب الموج الغاضب الغاضب، فتتردّى السفن غارقة في غياهب البحار، ويخاطب الشاعر هذا الليل المخوف، ففي طياته أبواب لمتناقضات تجعل الإنسان في حالة من الرهبة والتطلع والحلم، ويجبهنا الغرق مقرونا بالموت وبالتلف في دلالته اللغوية الأصلية.

ب- • الومضة التصويرية:

* ملكوت الوطن وإشاراته

في مواجهة الخطر تستنفر الطاقة وتعلو مقامات الديار، فيختزل الشاعر في ومضة واحدا من وَجْهَي الوطن: الأرض وامتداد البحار، وجاءت الدرّة ترمز إلى رحلة العناء والخير فبهذا اغتنت الأرض وجنبات الحياة بل إنها غدت كما قال الوقيان (جنة الصحراء) وفيها وكر

الصقور الذي تردّد في كلمات القصائد:

يادرَّة الغـوّاص يسفحُ دونـهـا
مـاءَ الـعـيـون دمَ الفؤاد سـحـائبـا
يا جنَّة الصـحـراء لَمّا أشـرقتْ
فـوقَ الرمـال بدائعـاً ومـواهبـا
مَنْ هؤلاء الزاحـفون على الثرى
تحتَ الظلام أفاعيا وعقاربا (٣١)

* تتـحـول الكويت ديارها ومـآذنهـا وبيوتهـا إلى بحيرة من الضيـاء، فينتقل البـحـر إلى الأرض التي طالما رحلت إليـه برجالها، فإذا به مع تطاول الأزمان ونمو الحضـارة يقتـرب منهـا، فـهل هو الشـوق تحوّل إلى التمـاثل والتمـاهي بين العُباب والدروب في الأحـيـاء؟ لعل الاسـتـعـارة الضدية التي تفتتح الكلام تنبيء بتغيّرات الأيام وتعطي ذاك الانطباع من الداخل:

في الليل تشرقُ الكويتْ
بحيرةٌ من الضياءْ
مآذنَ وكلُّ بيت
يضجُّ بالدعاء» (٣٢).

* هذه لمحـة ترسم فـرحـة البـسـاتين وأزاهيرها في مـهرجان ربيعي، وتقترن بخطو صـاحبـة السـحـر والبـهـاء الأنيس، وتلتمـع لآلىء البـحـر لكنهـا في صـورة قطرات الندى، وقـد يخـيِّل إلينا أنهـا من متـداول الشـعـراء ورصيدهم العـام إلاّ أن استـخـدام مفتـاح مكمِّل يفصح عن الإرث البحـري وهو (التـاج) الذي يزيّن البـراعم بلؤلؤ، وكنا سمعنا في مواضع من الدائرة الدلالية البحر قوله:

دُرَّةُ التـاجِ بعضُ مـا حصد الجم
عُ وإن رصَّعَت جبينا غبيا (٣٣)

إن تـاجـا في الطبـيـعـة هو الأجـدر بمجـاورة تلك اللآلى فـهنا يعلو التـوادّ والتآلف يلفّهما الحب:

تأتين
يَخْضَلُّ المدى
يرفُ لؤلؤ الندى
متوِّجا براعم الجوري والقرنفل» (34)

* بذلت أجيال الكويت تضحيات غالية، واجتازت المحن، ونرى مجازا استـعـاريا في لمحة لمشهد الغزاة بضرباتهم القاسية يستحضر الجذور في كيان الوطن فالبحر أحيـا الدار وأهلها قديما، واليـوم تتـقـدَّم الضـحـايا في بحـر آخـر كي تبقى الربوع عامرة وحرة:

هاهم السادة الظافرون الأباة...
يرمون بالجسد
المستحمِّ ببحر الدماء
يديرون أكتافهم
والنجومَ المضيئة
في حلَبات النزال!! (٣٥)

رؤى وقضايا في الوطن

يسـتـخـدم الشـاعـر طاقـة الأسطوري الذي عـبـرّ قـديما عن المخاطر التي تُحيق بالبحّـارة وسفنهم، وتدمر سبل العيْش، وتلتـهم الضـحـايا في أعـمـاق الماء هؤلاء البـاحـثين عن قـوت يحـفظ الأهل ويرفـع السـور أمـام الأطمـاع الغـريبـة - ورغم مـايبدو من رمـزية (الغـول) و(التنين) إلاّ أنها تشـتمل على وقـائع حَقيقية يعرفـهـا أهل البـحـر والنـاس، وعلى ذلك الهـاجس المتـعـاظم كلمـا بدأ مـوسم للغـوص أو انطلقت مراكب التجارة بين المحيط وبحار بعيدة.

تعود هذه الومضة لتوقظ ذلك الهاجس وتذكـر بـالهم الحـقـيـقي والدمـار الذي يتـسـبب به. وهو الأولى بأن تتـوجـه الأنظار إليـه بدلا من هذا المُخـبِر المبـدِّد للقدرة الكامنة، وللتماسك في بنيان الدار الفكري والنفسي، ومن ثم الإنتاجي! وهنا يلتـقي الماضي بحـاضـر راهن من خـلال

تراث مشترك لا يزال (الأول)، مرجعيته:
«قُل لهم إنَّ وراءَ البحر تنيناً غريبا
همُّهُ أن يطفىءَ الشمسَ
وأن يسرق من طفلي قوتَه
قل لهم إن وراءَ البحر غولاً
يتقدّم» (٣٦)

* تتقاطع خطوط رحلة الأزمنة والوجوه التاريخية والبقاع الممتدة معها أنفاس القضايا العربية، إنه يحاول رصد تحولات الرجال وتكسّر الرماح أسى دون أن تُبلي بلاءها المنشود، ويبزغ الحلم المستحيل سمادير في الزمن النحاسي يتقدّمها مشهد من دائرة البحر، فكيف يكتمل نبات البحر حتى يحين حصاده؟!

إنه موعد تتحقق فيه النبوءة!
«في الزمانِ النحاسي
تصدُقُ كلُّ النبوءات
والحلمُ يحصد نبتَ البحار
يقلّب سيفُ بن ذي يزن سيفَه
حائرا (٣٧)

* لا يصيب اليأس النفس، ولا يهدأ الصوت في نصرة يَدٍ تبني وذهن يتوقّد فيسكب ذوب الروح في مصباح الحضارة، فهذا قدر به يحيا الإنسان ويعمر الوطن، ويسلك كل السبل حتى ليبدو غرائبيا في عيون الآخرين ممّن لا يخرجون من ضيق أفقهم وأنانيتهم، وفي نهاية المطاف يحصد هؤلاء غنائم ولا يجد ذلك الجندي إلاّ الشوك. تأتي ومضة تكشف حركة الإنسان في البحر، وهي توازي جَولة البراري، ثم نستشرف صورة ساخرة يدور حولها الشاعر في مواضع في تجاريه فالسعي بين الذين غابت الحقيقة عن أبصارهم إنما هو حرث في الماء كما يكون غراس في مهب الرياح:

أيها السائر المستفزُّ
سكونَ البراري
وصمتَ البحار...
وحدَك الآن
تحرثُ في البحر
تغرس في الريحِ
كلَّ البذور..
وحدَك الآن
تحصد في مهرجان الغنائم
شوكَ القبور (٣٨)

* صورة النقاء والطبيعة الصافية للبحر ورمله البعيد عن مؤثرات البشر تلطخت بالزيت الطارىء فيقتحم الأسود وقد تنتشر لزوجة تخفي وجه الموج، وتقتنص من يقربها.

تستخدم الصورة بصيغة تجمع الاستعارة والرمز، فقد نقلت جوانب من دائرة البحر وما جَدَّ عليها إلى الحياة الأخلاقية، وقيم الصدق والوفاء، ورفض التخلخل واعتياد أفراد على التلصّص والتجسّس وجَرْحِ مواطنيهم، فهذا شرخ في البناء الذي ظلَّت لبناته متراصَّة تحفظ الطمأنينة للنفوس وتأمن معها حركتها وكلماتها.

لقد لمحت هذه الومضة نقطة تحوّل في المجتمع تناظر، وربما تتأثر بما جرى على الشاطىء من تبدل نشاط الملاحة القديم إلى المال يطلب سهلا؟ وتتباعد شيئا فشيئا في الأفق أصول قديمة

«يا نقاءَ الرمل
لمّا شابهُ الزيتُ
وبِاحسا تَلَعثَم (٣٩)

* ائتلفت ومضتان في تتابع مركَّب عندما رغب الشاعر في الإعلان عن تعنّت بعض البشر، وصلف لكبرياء ظالمة تستنزف الآخرين وتنكر عليهم طبائعهم، وقد كان الأسلوب حادا وسافرا في أعماقه لأنه جعل الضحية التي حاق بها العسف

حمارا يدون مذكراته، فيلمح القارئ والسامع كيف ينسرب هذا الموقف إلى كل إنسان أو مجموعة لا تلقى جزاءَ مشاركتها في صنع الحضارة، وتتبدّى الكتب درا يضيء ظلمة الجهل وأقمارا تغرس منارة للباحثين عن الطريق والأمان:

وحملتُ أسفاراً
تناثرُ في ثنايا ليلكم
درّا فريدا
شهبا وأقمارا
تضيء مفاوزَ الظلمات
تغرس للعُفاة التائهينَ
منارة
درباً جديدا (٤٠)

الجمال في دروب الحياة

* يتنقل خليفة الوقيان وبين جنبيه قلب الشاعر في أرجاء الكون والطبيعة، وتتدافع الأماني والأحلام، وتزهر دروب مفعمة بالحب، ولا يستطيع هذا الحامل شعلَة الروح المتألقة أن يفصل الحواجز ليرى ما هو ممكن وما سيظل يتلامح شوقا إلى الكمال.

تتحوّل الصورة الأليفة في سياقات الآخرين إلى الغرابة عند مقارنتها بدلالات من دائرة البحر لدى الشاعر وفي الديوان الكويتي والخليجي (أغرق في سحب العطر) فقصص البحارة وحكاياتهم عن الغرقى والسفن المحطمة بعاتيات الرياح كثيرة، ولها أجواؤها المأسوية، فهل كان الوعي الباطن هو الذي أبرز المفارقة خاصة مع اصطحاب العطر مرتين في قصيدة (لا أدري) وهو بعض من بضائع المسافرين والتجار الآتين من الجزر البعيدة وبخورها ثم تبزغ إضاءة في الواقع مشتملة بالسؤال: **ما الدرُّ؟ وما صدفُ البحر؟**

أو أدرك أني لا أقوى
أن أعصرَ عطراً من صخر
أو أحصدَ غرسا في بحر
أو أغرسَ في ليل بدري
هذي أهوائي إذا أهوى
أن أغرقَ في سحُب العطر
إني سأحاول أن أدري
ما الدرُّ وما صدفُ البحر (٤١)

* وفي مشهد للجمال يلفّ ملامح يومية في السوق تومض عبارة فيها الفعل (تَغْرَقُ) الذي جرَّدته الاستعمالات البرّية من هول الماء يجهز على مَنْ يقع بين حطام مركب أو لا يقوى على صراع وحش البحر، ويغتني الموقف دلاليا مع إرث الشاعر وتفاعله في دائرة البحر:

«وتَغْرَقَ كلُّ الرفيقات بين البضائع والسابلة
وتبقى تشيح بعينين
لم تُخلَقا للتسوّق (٤٢)

فلا ندري هل الحشود تخفي معالم الصبايا أم سحر هذه الفاتنة غطّى وجعل القامات والوجوه تغيب عن البصر؟

* لم يخل التشبيه رغم إيجازه من إشارات إلى بحر الكويت الذي عايشه رجال البحر، فيتناوب الهمس والسكون ثم الصخب والضجيج والجلبة التي يحار معها الإنسان، ويكاد ينزلق بين جبال تتعالى في العاصفة.

يبدو سياق القصيدة في ظاهرة حديثَ مُحبٍ وليلى هي الشاغلةُ لبّه، ولكننا وقد ألفنا نهج الشاعر في الخروج إلى أفق الرمز والتجريد نضع إشارة إلى ما هو أبعد في التأمل ليبلغ المواقف الفكرية وقضايا الوطن، وقد ناظرت هذه الومضة أختٌ لها حيث نجد نقيضين يلتقيان:

النشوة مع اللهب:

«عيناك بحرٌ همسُه صخَبُ
يا فضةً قد شابَها ذهبُ
والوردُ يغفو مترفاً ثملا
في وجنتيك وعَرقُه اللهبُ»(٤٣)

* يتلظى المحب في وحشة وحدته، وتظل هي الطيف المنتظر، ولا ندري هل ربطت المواعيد بينهما، أم استبدَّ به شوق ليبدّد الشكوك ويعرف اليقين؟ لكنها تطالعه وإن لم تطرق الأبواب فكأسه التي هرب إليها تحاصره بالعينين اللتين تتقدمان ويشمخ خيالها ثم يتلاشى مع قطرات الشراب، فيدرك أن لا مفرَّ من المواجهة وتشكل ومضتان ركنين في الموقف يستمدان من دهاليز النفس وموروثها:

«ما سرُّ العينين
السابحتين بقاع الكأس الثامنة
العاشرة العشرينْ
إني أحترق الآنَ
الحلمُ. الشكُّ يمزّقني
أفنى كالثلج العائم في كأسي
ووراءَ الحبب العابثِ تأتين
تطلّينْ... » (٤٤)

تأملات ليل

* لم يكفَّ الشعراء عن حوارهم مع الليل منذ تأمل سدوله امرؤ القيس، وتباطأت نجومه لمنتظر قفولها، وقد كان لخليفة الوقيان موقفان تتفتح أبواب من دائرة البحر فيهما، وتشق الكلمات المدى باحثة عن منافذ بين الظلمة وطيّات الموج.

في الموقف الأول تقبض الاستعارة في عبارة مركّزة على خيوط سحرية، لأن الصدور والأذهان تطمح إلى ما وراء سدفة الليل من أسرار كونية تختلط بالرغبات وشطحات تتقطع فيها الأنفاس.

وهنا يتنازع البحر والليل الهيمنة، فيطوي الموج بل يخطف أسرار الليل، وهي كنوز اعتاد الإنسان البحث عنها شوقا لامتلاك شراع الحرية والقدرة وبعد أن كان البحر متآزرا مع الليل يستولي على سفن البشر:

«ولكم أغرقتَ في الدرب سفيني»(٤٥)

ها هو ذا يجهز على أعمق ما في ذاك الظلام من الأسرار ويحتويها في كهوف لا تدفع صخورها ولا مهاويها الإنسان، بل يرنو إليها باذلا ما يفتح المغاليق.

«إن تكن أبقيتني للشكِّ نهباً
فلكم ياليلُ أشعلتَ حنيني
سرُّكَ الغارقُ في أعماق بحر
عبر أغوار الدُّنى خلفَ القرون
لم يزل غايةَ مشتاقٍ مُحبّ
لاهثٍ خلف قناديلِ اليقَين»(٤٦)

وفي الموقف الآخر تهجم لجة الأمواج صاخبة حتى لتغرق من يحاول النجاة والهرب منها، فعندما يتلاطم البحر في هيجانه لا مفرَّ من غلبته وهيمنته، ويتداخل هذا المشهد مع ذاك الغريب التائه الذي تبكي عينه فيغيب عما حوله بضعفه، وجدار المجهول ينتصب أمامه، وقد لمحنا التداعي بين الغريب الضائع في الليل، والبحر الغاضب الذي كانت طرقه تؤدي إلى أصقاع الغربة والعناء، ويظل البحّار مترجحاً بين الألم يكابده في العُباب وخوف من دمعة الأهل إذا ما غاب في ضربة غادرة من ضربات وحش الماء:

أيها الليلُ ويا كهفَ الشجون
يا سرابَ التيه في بِيْد الظنون...
وغريب تائه منك تردّى
غارقاً في لجّة الدمع السخين

لقد دخل الفعل (يغمَر) المجال الدلالي لدائرة البحر عند الوقيان فغدا مؤثرا في

إسباغ حالات تستحضر أجواء الغوص التي يعود منها الرجال وهم يغنمون ثمار الأصداف الموعودة.

إن الغمر البحري الآمن في مظاهره الخارجية، والمصحوب بأوبة سالمة للغواص يومض عندما تَمثّلت الكويت سوسنة تحيط بها عوسجة القفار الآثمة، وبدت لنا في التماعة الصفحة الأولى هدأه الحياة ومنهل الخير مع رحيق النحل وفي صفحة الصورة الأخرى تلوح مخالب العوسجة، تنبىء بأن الشرّ لا يهجع:

«... ترعرعت سو سنة كسلى
أيقظها هَزْجُ الفراشِ
همهماتُ النحل
فأرسلت رحيقَها
يضوعُ يغمر المدى
تعبُّه الرمالُ والهضابُ
فانتفضتْ عوسجةُ القفار» (٤٨)

وفي موضع آخر يقترن (الغَمْر) بالغيث وهو يحمل تجدّد التدفق في شريان الحياة، ويبدو تخيّر هذه الحالة عند مقارنتها بحالات المطر الذي تشهد له الجبال سيولا جارفة كما يعرف البحر عواصف تقذف بالأمواه إلى أجوازِ الفضاء وتتمايل المراكب كريشةٍ في مهبِّ الريح.

إن السياق استدعى من رصيد الشاعر في دائرته الدلالية البحرية هذه اللمحة التي تخفى لولا اقترانها بالمواضع الأخرى من القصائد، فظاهرها البادي قد يعدُّ برّياً خالصاً:

تجيئين من (جبل اللوز)
من سفح خولان
كالحلم
كالغيث يغمرُ صنعاءَ
ينساب
خِصباً وريّا....»(٤٩)

محاور الدائرة الواقعية والتاريخية

تناول الوقيان البحر في سبع قصائد مرتبطا بمرجعية هي الطبيعة ومعالم الشواطىء والخليج وعوارض الأمواج والعواصف من جهة، وهي من جهة أخرى وقائع التاريخ الذي ملأته تجربة العمل في الرحلات تجارة وغوصا وقد امتدت أكثر من مئتي سنة مع أهل الكويت.

برز محوران دلاليان يتضمن كل منهما وحدات تفاوتت في تجليات لها بحسب سياق القصيدة، فهي مختصرة أو مفصلة أو هي تستعين بمفاتيح من الدائرة أو تكتفي بقليل منها، وهنا نلتفت إلى مرونة تشكّل المحور استجابة لمكونات داخلية في هذا السياق وكذلك لعلاقات خارج النص يتأطر الزمان سواء القديم أو الجديد في واقعة الغزو وآثاره المدمرة.

١- تطالعنا تجربة الأجداد التاريخية في قصيدة (قال صاحبي) مقترنة برؤية فكرية في أجواء رومانسية لمشاهد الأمواج والرمال وضوء القمر يغزل ليالي المحبين ويبدو أنه سادر في نظراته مما يحمل الشاعر على شَدِّ الخيوط فتتضح زوايا خافية، فإن القطيعة مع الماضي وتجاربه غير مقبولة لأن مانراه ما هو إلاّ الملمح السطحي وتظلُّ الأعماق تغلي لتفاجئنا مباغتة إن لم ندرك ما تحقل به وما يلزم للخوض في غمارها.

إن البحر وهو بعض من الواقع المتصل لا يعطي ما عنده ولا يسلس قياده إلاّ بالمراس الشديدة والتضحية وشموخ الرجولة، إنه قاس ومفترس لكن إرادة الحياة عند الأسلاف كانت أقوى منه، فحصّلوا الرزق، وبذلوا النفوس ومافني من الأجساد كان النواة لدفق جديد من

الأجيال وهذا سِرُّ النبض المستمر على أرض الخليج.

شاقك الموجِ والأصيلُ وشدوٌ
لمحبٍ ينساب حلوا شجيا
إن آباءك الألى غرسوا البحر
عظاما فكنتُ منْ بعد شَيئا
درةُ التاج بعضُ ما حصَد الجمعُ
وإن رصَّعَتْ جبينا غبيا
ألفُ حرٍ قضى وألف سيقضي
من عذابٍ ليغمرَ الدفءُ حيّا (٥٠)

إنَّ الحوار معَ الآخر يستنهض الهمة والفعل لذلك يتقدم البحَّار وتنطلق الأفعال منه (الألى غرسوا، ما حصد الجمع، قضى، سيقضي) ويومض البحر في دالّ واحد ونستنتج المدلولات من خلال الأطراف الأخرى، وكذلك نجد الثمن الباهظ في كلمة (عظاما)، وتدل (درة التاج) على المكاسب التي زوّدت شريان الوجود بالدم دافئا، وتوحي كلمة (حرّ) بالدلالة الأساسية في هذا المحور فالحرية والمنعة بلغهما أولئك الرجال بشروط المعادلة التي لا تتغيّر في الحاضر المعيش، لذلك لا تفلح قراءة الطبيعة المجردة ولا ذلك الانقطاع عن التراث الحافل، ونلحظ في السياق تحديدا لأطر المواجهة التي تذهب في طرف إلى صراع في عُباب مظلم وعنيف وهي في طرف آخر تبارز قوى أخرى تمثلّها معادلات التجارة والأسواق التي تعد خصما صعبا فنحن نرى ما بُذِلَتْ فيه الأرواح والدماء لا يجد موقعه الذي يليق به ولا المعادل المادي ففيه غبن واضح لكنه لا يعوّق المسار.

وقد استخدم الشاعر العلاقة الثنائية على مستويين في الأول يتباعد الطرفان (الرومانسية الحالمة والتنبيه إلى الجوهر والخطر) والآخر يُعَدُّ ردا على هذه الحالة لأن ثنائية الموت (العظام) والولادة نهج مستمر في تجارب الأجداد وكذلك في صورتها الثانية (قضى، سيقضي * يغمر الدفء حيّاً).

تمثل قصيدة (إشارات) سياقا مختلفا إذ تنضح بالألم والتحدّي إثر محنة الاحتلال وجراحها المادية والفكرية في الكويت 1990، لذلك تختلف الوحدات الدلالية في هذا المحور الذي نتابعه (وهو يشتمل على النزاع والصراع مع البحر، والرابطة بين الأجيال، ورزق البحر ومغانمه عبر أفعال ينجزها الرجال، وضحايا المواجهة في سبيل البقاء):

وأطرقتُ حينا
أدرتُ إلى جهة البحر وجهي
رأسي ثقيل
هنا نام جدّي
الذي أكلَ البحرُ أشلاءه
في الرحيل الطويل
هناك أبي
مزّق القرش أطرافَه
حينما نَزَعت كفُّه الخبزَ
من بين أنيابِ غول المحيط
فأهدى البقاءَ لأطفاله الجائعين» (٥١)

وقد اتسعت المساحة لرسم الخصم - البحر في هذه المعركة فاستخدمت مفاتيح عدة (البحر، المحيط، القرش، غول المحيط)، وبدا القتال شرسا بهجوم خلّف مشاهد مؤلمة (أكل البحر أشلاءه، مزّق القرش أطرافه) (أنيابُ الغول....) وجلي المعادل الرمزي في هذا المحور لأن حصيلة الصراع كانت نقطة مضيئة رغم العناء والتضحيات إنها كلمة غالبة (البقاء) فالمراكب كانت تعود بزاد تتواصل به أيام الأجيال التي ستخرج إلى البحر وتواجه كلَّ ما فيه وتعود بمغانمها، فدورة الاستمرار على هذه الأرض (في الرحيل الطويل) لا توقفها أحداث عارضة مهما

تكن جسيمة!

وتثير الانتباه في المقطع الشعري دلالة (الخبز) فهي تشير إلى مادة الحياة عامة، وتدل على أقل ما يعيش به الإنسان، فهؤلاء قادرون على متابعة رحلة العيش بالخبز ويصبرون على الشدائد، وهم اليوم في محنة تتأسَّى بخبرة الماضي، وهناك دلالة أخرى لسلسلة تغطي الوطن بأبعاد الزمان الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) وبالإنسان عندما يلح الشاعر على ذكر (الآباء والأجداد والأبناء) وهنا ندرك رغبة في تسجيل شرعية الحق بشهادة وجود وشهادة أفعال نُسجَتْ معا فكانت الأرض والبحرُ وإنسانٌ في كلٍّ واحد هو الكويت.

تعدُّ قصيدة (نشيد لأطفال الكويت) (52) نمطا فريدا فالشاعر يشكلّ الديار والوطن في كلمات وعبارات تسمعها القلوب الغضَّة فتكبر معها وهي تدرج في ربوعه وتتنشَّق عبيره لذلك جاءت الوحدات الدالّة مكثفة، ونقف عند المقطع الثالث في هذا المحور لأننا نلمح تأكيدا على الرابطة بين هذا الجيل وأسلافه والرسالة التي تركها الآباء ويتلقّفها أبناؤهم فتضيء لهم الدروب ويخرجون من اضطراب المتاهة، وتعد هذه الوحدة الدلالية هامة فهي تنوير واستكمال للقصيدة الأولى التي وقفنا عندها، فالشاعر يحدّد ركنا من أركان الخلاص وهو الاهتداء بغنى التجارب القديمة ومعادن الرجال فيها، وقد أثبتت الأيام رؤية مستقبلية وضعها الشاعر عندما نَبَّه إلى عمق النظرة الذي يزيح غلالة الرومانسية الهائمة:

آباؤنا أودعوا في البحر أفئدةً
كانت لأبنائهم في التيه عنوانا
طافتْ سفائنُهم أغوارَ موحشة
في الغوص حينا وفي الأسفار أحيانا
حتى إذا أينعتْ صحراؤنا ورَبَتْ
جاءت جحافلُهم ظلما وعدوانا

ثم يقتبس الشاعر في قصيدة (مذبحة الفواكه) (53) شخصية من دائرة البحر تجسد وحدة دلالية تضيء الموقف على نحو يثير الشجن ويوقظ الهمم، فالغّواص القديم سليمان يمثل الألم الذي كان بعضا من كفاح حقّق كينونة الوطن وسياجه الحامي، ونلحظ سياقا تغلي فيه احتمالات خطر يتهدد إنجازات الأجيال في الكويت، ولهذا فإن الضحية ذات دلالة تربط الماضي بالحاضر، ويطلّ من أعماقها خطٌ يتضح وتمضي فيه سبل الحفاظ على الأرض وأمنها، فالتماسك واستنفار القوى قادران على إطفاء النار؟ إضافة إلى أن سليمان هو البرهان على أن اختلاف مراحل حياة هذا المجتمع وحضارته لا يغيّر من حقيقة مركزية الفعل الإنساني وحضوره.

-2- يفاجئنا الشاعر في المحور الواقعي التاريخي الآخر بسمات للبحر غريبة عنه! يضم مقطع في قصيدة (العروس والقرصان) ملامح أليفة (يستريح، زرقة كزرقة السماء، ضفائر من ضياء/ فيلثم عسجد الرمال، يمدّ كف الحب) ونسأل أين اختفت صور الخوف والفزع، وآثار الصراع مع الأمواج وهبوب العواصف وهي تجتاح أشرعة وتقصف أركان المراكب؟ وهل هذا موقف يتناقض فيه الشاعر وكلماته مع موقف آخر رأيناه يعاند من تغزَّل بنجوم على الرمال تتأوّد على أطرافها الحسان؟ وإننا إذا بحثنا عن علاقات موقعية في النص وخارجه فلن نعثر على الإجابة المباشرة لأن سياق الغزو والمقاومة ترك علامات عنيفة في

دائرة البحر. إن تأمل المفاتيح الدلالية هو الذي يشقّ الغبار، ويضع أيدينا على بداية التفسير لهذه الخطوة التعبيرية، فقد افتتح الشاعر المقطع بالدالّ (الخليج) ثم تتابعت الدوالّ المجاورة (شواطىء الكويت، عسجد الرمال في الكويت، شواطىء المدينة، ذرة الرمال) التي تحدّد الموقع فلسنا مع المحيط والبحار البعيدة وإنما هي المياه التي عرفت وجوه أهل الكويت مع دوران الشمس وضياء القمر حتى إنها تتماهى معهم، وتكسب قرابة وتضافرا معهم، حتى إن دفقات المدّ الخليجي تأنس بهذه الشواطىء فتأتيها لتهنأ بقسط من راحة بعد تعب المسير واصطخابه، وميّز هنا خليفة الوقيان الخليج العربي فصار امتداداً للكويت على مدى البصر، وفي لمحة أخرى في قصيدة (نشيد لأطفال الكويت) رأيناه وهو يؤالف بينهما فتتحول الكويت إلى بحيرة من ضياء.

«في الليل تشرق الكويت
بحيرة من الضياء
مآذنٌ وكلُّ بيت
يضجّ بالدعاء» (٥٤)

إن التاريخ الطويل جمع البحر وأهل الكويت واستقرّ في الشعور الباطن حتى استخلصوا منه صديقا وأليفا اطمأنوا إليه، وتصافحت الأيدي بين الطرفين وزرع الأمل على جنباته التي حملت أسماء تخيّروها لها فسافرت في الزمن وباتت متداولة ومعروفة كما تعرف أسماء البيوت والأسر الكويتية:

وللخليج حين يستريح
في شواطىء الكويت
زرقة كزرقة السماء
ضفائر من الضياءْ
وحين يلثُم الخليجُ عسجدَ
الرمالِ
في الكويت
يقرُّ موجه على شواطئ المدينة
يمدُّ كفَّ الحب والجمال والنماءْ
فتستحيلُ ذرّةُ الرمال تبرا
وقطرةُ المياه عطرا» (٥٥)

ويبدو لي أن إضاءة تبزغ في ذاكرة الشاعر ومن خلال الأحداث القديمة لتاريخ الكويت، وهي توجّه مسار رؤيته للبحر - الخليج في هذه الأيام التي تزداد الحاجةُ إلى الصديق والمؤازر والسند، لذلك نجد أن الموجَ يهرع لنجدة الديار لتنعم بالصفاء والأمن وتتصل شموسُها مشرقة لا تعكرها الزوابع السوداء، ويتصدّى هذا الخليج لعدوّ غادر يتهدّد خيط الفجر، وجاء اختيار (القرصان). دالا مرتبطا بالصورة الأخرى للبحر المخوف والمدلهم والمفترس وتمت المقابلة بين (الخليج وهو بحرنا) وهو بعض منّا وذاك العُباب بغيلانه ووحوشه:

وحينما تمسُّ صفحةَ النقاءِ والطهارة
أصابعُ القرصان
مخالبُ تغتال في الظلام خيطَ الفجر
دفءَ الشمس
بهجة الربيع
رونقَ النضارة
يستيقظُ الموجُ
الذي لم يألف الضغينة
لم يعرف الهوَانْ
تزمجرَ الشطآن» (٥٦)

إن هذه الصور المجازية للبحر (يستيقظ الموج، لم يألف الضغينة، تزمجر الشطآن) ترتقي لتغدو لوحة رمزية للموقف المعاصر وأطراف الصراع لكننا نرغب في سرد الواقعة التاريخية لمعركة شهدتها مياه الكويت بين الشاطىء وجزيرة فيلكا القريبة منه وكانت المنطقة تسمى الرّقة، وذلك أيام عبدالله بن صباح (الذي تولى الحكم بين 1762 - 1815م) وقد

تغلّب أهلُ الكويت على خصومهم الأشداء وأصحاب السفن الضخمة والعتاد المتفوق، وللبحر - الخليج دور في عون أصحاب الحق يرويه عبدالعزيز الرشيد في تاريخه:

فَجَرتْ وقعة هائلة بين الفريقين في (الرقّة) كان النصر حليف الكويتيين واختلفت الروايات في سبب انتصارهم على قلّتهم. قيل إن الماء جَزَرَ (انحسر) عن السفن فاستوت سفنُ العدو على الأرض ولم تطق حراكا لضخامتها، أما السفن الكويتية فأحاطت بها وأجهزت على مَن فيها نظرا لصغرها، وقيل سكن الهواء فلم تطق سفنُ بني كعب السيرَ وأما السفُن الأخرى فتمكن أهلُها من إجرائها بالمجاديف وهجموا على كلٍّ سفينة وحدها واستولوا على ما فيها من ذخيرة ومدافع ثم كرّوا راجعين إلى وطنهم وهم يعتزون بالنصر»(57)

لقد رجّحنا الحادثة التاريخية مرجعا لهذا المحور من محاور الدائرة الدلالية للبحر ونؤكد على الجانب الفني الذي اتخذه من غير استخدام مؤشرات محدودة للحدث ورجاله، وهذا يتسق مع النهج الذي يفضّلُهُ الشاعر بالبعد عن المباشرة التفصيلية والخروج إلى المجاز والرمز.

المحاور المجازية والرمزية

ا - استفاد الشاعر من التكوين المجازي والرمزي لدائرة البحر في قصيدة (المبحرون مع الرياح) الأولى ليحمل شحنة تعبيرية في قضايا فكرية تختلف وجهاتها بينه وبين آخرين ممن حوله، ونبدأ في متابعة الوحدات الدلالية للمحور في (الإبحار بشيء من التهور وعدم تبيّن الأخطار، والغرق المتوقّع، ومحاولة مدّ يد العون لإنقاذ أولئك البحارة بلا جدوى لأنهم وضعوا مسارهم بعيدا عن مدى النجدة)

١ - يا مبحرون وفي محاجركم
نهران من نبع الهوى شقّا
٢ - إني لأحكم وإن عبثاً
طال السُّرى بمتاهة غرقى
٣ - الريحُ تسرحُ في شراعكُم
غرباً وأبحرُ فيكمُ شرقا (٥٨)

نقف أولا عند تحديد المجاز ونجد أن الخطاب ليس تاريخيا مع الأسلاف وحكاية ما جرى والتواصل معهم، فالسياق لا يقدم إشارات دالة على ذلك، والتوجه المعاصر للشاعر وزمن القصيدة لا يفصحان عن وقائع بحرية يرويها أو يدخل طرفا مع أصحابها، فيبقى لنا التطلع نحو العلاقة المجازية التي تأتلف بتعددها لتغدو رمزا عن حالة يشغل فيها الشاعر طرفا ومن حوله آخرون في المجتمع خاصة أن أبيات القصيدة تؤكّد هذا المحور البحري بمجموعة مناظرة مجازية رمزية تطابقه (أغصان يبست أوراقها، وجذوع عريانه، وأثواب مزّقت، وخطر هو سحق الشتاء لها وإحراق الرياح، وبقاء الجسم في العراء، ثم محاولة المساعدة ورتق ما تخرّقَ) (59).

إن لهفة الشاعر على هؤلاء المتهالكين على حافة الضياع تعطي إضاءة خافتة تتطلّب جهدا كبيرا لترسيخ التفاعل بين المحور البحري وحركة المجتمع والفكر، ولكننا لابد أن نقّر بافتقاد (كلمة غائبة) ونقصد إشارات خاطفة تومىء إلى موقعية زمانية أو مكانية أو لأشخاص، وهي لاتهدم البنية الرمزية والسحر التعبيري أو حريّة القول، وإنما ترسم الجزء المشترك بين النص والقارىء ونحن

لا نقبل الاستعانة بالسياق الخارجي وتسمية الاتجاه الذي قصد إليه صاحب القصيدة ففي هذا النهج إشكالان الأول عدم وفاء الأبيات بعطاء ذاتي، والآخر هو عدم تداول القصيدة - بهذه الأبعاد - خارج البيئة القريبة (الكويت)، وقد ذكر خليفة الوقيان نفسه التباسَ الغاية عند معاصريه ووصفَهم العملَ بالغموض (60).

- 2 - جاءت القصيدة الجوابية (المبحرون مع الرياح 2) لتزيل شيئا من ذاك الغموض في أبيات تضع معالم من الحاضر والأحداث المتصارعة اتجاهاتها فكرا وأداء:

٨ - ورجعتُ ملءَ فمي وفي خلدي
مـــالا أطيق لهــوله نطقـــا
٩ - لو قلتُ هاج الجمعُ من سَفَه
كم بيننا مَنْ لم يَزَل رقّـــا
١٢ - الأرضُ للإنسان يَعْمُرُها
وعلى معــارجِ وَعْرها يرقى
١٤ - لا الضم لا الأحزانُ تسحقه
لا محنة من كأسها يُسْقَى (٦١)

بدأ الشاعر بالمحور البحري واتخذه مقدمة انعكست على مسار الأبيات - كما يكون الشأن في المقدمات الطللية القديمة عندما تشتمل رمزيا على علاقات الموقف الأساسي في القصيدة - وحفلت الأبيات بنشاط وحيوية يملآن آفاق البّر (في كلّ درب، أسواره، الأرض للإنسان يعمرها، معارج وعرها، ليغرس في مرابعها، يحصد، سراج الركب).

أما الوحدات الدلالية في المحور فقد أضيفت وحدتان جديدتان على ما كان في القصيدة الأولى (مجدافهم، سفائني)، مع صفة تفصيلية (منحَطِم، شُقَّ) ونلحظ الرغبة في تأكيد الأدوات الضعيفة أو التي أطاح بها واقع التجربة في عالم البحر الذي لا يرحم وهذا معادل لجوانب فكرية لا تقوى ولا تناسب الحقيقة الراهنة ولا الموقع في العالم وموازينه، وهي ما تَلَبَّس أولئك الذين يخاطبهم الشاعر:

إني لأشقى حينما أشقى
للمبحرين كأنهم غرقى
مجدافُهم في اليَمِّ منحَطِمٌ
وشراعُهم في لجة شُقّاَ
وسفائني في الليلِ ضائعة
إما سَرَتْ غربا وإن شرقا (٦١)

تبدو القيمة التعبيرية لهذا المحور في القصيدتين منسوجة من جانبين الأول أنه يعدّ لغةً مشتركة، فالبحر وحكاياته ودلالاتها من الموروث المعيش في الكويت والخليج العربي، والإشارات واضحة ومدركة أبعادها خاصة وأن جيل الغوص ورحـــــلات المراكب لا يزال بعض منه حاضرا في البيئة بيوتها ومجالسها، والجانب الآخر هو أن تداوله في الحوار يمنح قدرة على الإقناع بسلامة الطوية ضمن أسرة واحدة، فالقضية تهم الجميع وتتعلق بمصير البيت الواحد، وقد لعب الإدراك النفسي والفكري عند خليفة دورا في توجيه نظره إلى رموز محلية وتراثية في موقف يغلي على أرض الوطن، وهنا يؤدي الحدس وظيفة استنهضت الأكثر قربا وفاعلية.

نأتي لنتأمل اختيار الرمز والمجاز فالشاعر شبك هؤلاء الذين يقفون على مبعدة منه بخيوط متينة بدائرة البحر وترك مساحة حرَّة لتصوراتهم يملؤونها بطريقتهم عندما لم يسلك النهج التاريخي لتجربة الآباء وهو ينتظر إقبالهم على الساحة بعد خروجهم من الأفق البحري وما يتردّد من أصدائه، ولعلّهم يتخلّون عن قسط من العداء والتحفز وهذا جوهر البنية المجازية والرمزية التي تتفوق على بنية التشبيه لأنه يتضمن مسافة فاصلة

بين المشبه والمشبه به، وهؤلاء يدخلون في خبرة البحر وأطياف دلالاتها على نحو حاسم (يا مبحرون) فالنداء اتجه إلى الأمواج تحملهم وهم في اشتباك الأفكار الذي يدورون بين كلماته.

3- قدّم الشاعر تجربة الاغتراب الذي يُمضُّ النفس فتخشى أن تذهب بددا، لذا تسرع فتلوذ بالوطن، ومن رماله وضفافه الخضر تعود الينابيع إلى تدفق ينعش الروح وتقوى الخطوات به، وقد شكّل المحور المجازي الرمزي أداة دلالية أكدت تغلغل الديار في شرايين الشاعر، فقد كان بمقدوره أن ينشر ألوانا من صور المطارات والمحطات والوجوه في غمرات ذاك السفر، ومن الملامح والتباين والغرابة يستمدّ عللاً وحججاً لرفض البلاد الغريبة أو البعيدة مكانا وتقاليد لكنه آثر أن تحيط به مشاهد الأشرعة ففيها ظلال الرجال الذين بنوا بجهد دؤوب وصبر لا ينفد وطنهم، وقد تَمَّ الاستحضار على نحو ضمني لا تثقله تفاصيل الأحداث التاريخية.

وأما المفاتيح الدلالية فنلحظ اختصارا شديدا يحدد خطَّ الرحيل والأوبة (رحلة، أبحرتُ، شراعاتي، ترحّلتُ) لكنها في زاوية أخرى تكررت وكثرت (شاطىء الأمس 2، رملك الفضي، الخليج، ضفافك الخضر) وهي تشير إلى أن التوق إلى الرجوع اقترن بسواحل الوطن أي الحدّ الفاصل في مواجهة العالم كله ويرغب ذاك الإنسان في الاحتماء داخلها فنحن عندما نقرأ النص تملأ الأفق أمامنا هذه المفاتيح ونعايش الشاعر ونكتشف في مساحتها الدلالية الإحساس والرؤية المهيمنين عليه وكما رأينا في المحورين السابقين يتحقق مع المجاز والرمز:

(ا) تنوير الموقف (بحديث ممتدّ عن المغادرة والمعاناة والشوق ثم العودة). (2) والربط بدائرة البحر من غير قيود الجزئيات، لكن القارىء يستحضر تجارب وصورا منها (3) والحركة التصورية في تكوين المجاز نفسه وتبادل الأدوار بين رحلة المغترب الحقيقية وأسفاره والأشرعة تحملأصحابها البحارة.

١ - لملمتُ بقيا شراعاتي وأجنحتي
وعدتُ من رحلة للغيب مغتربا
٧ - يا شاطىء الأمس إني عدتُ من ظمأ
أكاد أشرب صخرا فيك منتصبا
١٣ - يا شاطىء الأمس أشيائي مبعثرةٌ
على الدروب كمغدور قد استُلِبا
١٧ - إني على موعد للفجر تنسجه
ضفافُكَ الخضر معشوقاً ومرتَقبا (٦٢)

4- يمثل المقطع الثالث من قصيدة (تسابيح) (63) الذروة الدرامية في بناء رمزي يتناول هموما أرّقتْ الشاعر وكان الطوفان معبراً عن زوايا المشهد وتفاعلاته فالماء اندفع غاضبا واكتسح كلَّ شيء وبقيت النجاة لمن عرفوا الحق فحملهم في الفلك وذهبت أوهام من حاولوا مغالبة هذه السطوة وأغرقتهم القدرة التي لا رادَّ لها، ونعرض في هذا النص إلى التلاقي بين الرمز ودائرة البحر، فالشاعر قدم بناء مركزاً استفاد من البنية الدرامية المتصاعدة في المقطع الأول الممهِّد والمقطعين الثاني والثالث حيث يحتدم فساد وطوفان فينجو من اعتصم بالإيمان وأخيرا يأتي المقطع الرابع معلّقا كما تفعل الجوقة على الخشبة المسرحية، ونلحظ استعانة بالمرجعية القرآنية الناصعة، ثم نجد أن هذه الوقفة حملت عناصر تكوينية في بنية الرمز تستجيب في جوانب منها إلى رغبة الشاعر في إحضار مؤثرات أزمات البحر وهي تعرف طريقها إلى

سويداء القلب في مجتمع الكويت والخليج العربي فالأفئدة تطير خائفة وجلة منذ أن تغادر المراكب مدى الرؤية ولا تهدأ في الصدور إلى أن تؤوب الأشرعة بعد شهور فتختلط الدموع بالبسمة وتتردد حكايات عن العاصفة وغضب الموج، ونحن نربط بين أطراف الديوان لأنه لدينا نص واحد ولابدَّ من عرض القصيدة على مواضع منه تغتني بها وتعمقها خاصة إذا كانت تكتمل في منظومة دلالية، وتبدو المساحة الدلالية في القصيدة متضمّنة (الخَطَر الداهم للموج ومحاولة النجاة) وبرزت مفاتيحها موجِّهة ومؤثِّرة (الموج) مع صفة الطامي ومع التشبيه بالجبال، والفعل (يغمر) الذي يغيِّبُ كلَّ شيء، وينفرد (الفلك) وحده بالخلاص. وهكذا تكون المرجعية التراثية الكويتية في ثنايا القصيدة تشترك في خطوط وتعدّ دافعا في نفس الشاعر وجّه إلى اختياره الطوفان رمزا.

«جاء الطوفان
وتفجّرت الأرضُ عيونا
كالبركان
وجبالا من موج
يغمرُ كلَّ الوديان
كنعانُ الجائح يلقى السيلَ
وحيدا....» (٦٣)

- 5 - ويبدو هذا التفاعل بين دائرة البحر ورموز الشاعر في قصيدة (حلم) فهو يعاني القلق ويحركه الترقب، ويزيد الليل بغموضه وأسراره اضطرابه وعندما يأنس بعينيها في حلم يتراءى لا تلبث أن تغادره، فيشعر بحصار وهواجس تكبر مخاوفها مع كل نأمة، وهنا يمدّ يده لخلاص لكن النوافذ تشرع على مشهد غريب إنّه يُقْذَفُ في اليمِّ وقد افتقد صندوقَ المعجزة (التابوت) ثم تبرق لمحة أخرى فإذا هو يغوص في خضم الموج وعباب لا يرى شاطىء منه ولا قارب ولا شراع.

إن حضور دائرة البحر الدلالية كامن في أعماق تجربة الشاعر الوقيان ومنذ بداية القصيدة تطالعنا مقارنة بين أثقال الزمن المتطاول وتهاوي الإنسان أمامها وبين حصار أحوال البحر الصعبة والمدمرة للسفينة، ثم نجد اللقاء يرى فيه وجه الحبيبة يطلُّ من قعر الكأس ولكنه مصحوب بمفتاح دلالي بحري «ما سرُّ العينين السابحتين بقاع الكأس الثامنة» (65).

ولعلَّ هذا التكرار ومعاودة مفاتيح الدائرة والتماهي مع مساحات دلالية لها يكشف تأصل هذا المعطى في وعي الشاعر ورؤيته وحركته تمتدّ كما لاحظنا إلى النهر وتختلط المفاتيح مع البحر بلا حدود فاصلة:

«عيناكِ تودّعني
وأنا وحدي
والليلُ الممتدُّ
بلا أسوارٍ
يطحنني
يقذفني في اليّم
بلا تابوت
وبلا أشرعةٍ
يتناءى الشّاطىء
يخنقني الطوفان
لا عاصمَ من أمرِ الحُلم
سوى جبلِ الحُلم المدفونْ» (٦٥)

على ضفاف محاور الدائرة

إن المفاتيح والمحاور في مسارها الشمولي تتيح لنا أن نرصد ونفسر الدائرة الدلالية عند خليفة الوقيان في

آفاقها. وأدوات فنية لها، ويظل بعد ذلك باب البحث عن القيمة مفتوحا لدارسين تتعدد وجهاتهم ومعاييرهم الفكرية والجمالية، وقد كان هدفنا تقديم المادة الموضوعية المنصفة لتتبين العلاقة بين اللغة ودلالاتها والأساليب المتشكلة معها، ووعي الشاعر ومشروعه الاجتماعي والقومي والإنساني.

آثرت أن أعرض لمحتين توضّحان الجسر القائم بين المعطى اللغوي والمجاز والرمز من وجهة وفكر الشاعر ورؤيته من جهة أخرى، ويظل حديثنا في إطار التأويل من غير ربط بالقيمة:

لقد وقفنا عند المفاتيح الدلالية (66) ورأينا أن خليفة الوقيان لم يتخذ سمت المؤرخ لتجربة البحر الكويتية والخليجية، واكتفى بخطوط رئيسية، فهو لم يُعْنَ بالجانب الاجتماعي أو الاقتصادي للمراكب ورجالها عبر الأزمنة القديمة حتى مطلع الخمسينات من هذا القرن العشرين، وإذا التفتنا إلى الشعر والقصص والروايات في الخليج العربي فإننا نصادف أحاديث ورؤى للنفوس والبيوت بحسب مواقع ومراتب في الرحلات والأسفار تتفاوت وتختلف حظوظها. إن الوقيان ينظر إلى هذه التجربة في خلاصتها المجملة من حيث هي موقف إنساني يرتبط بالوطن، وكذلك يتوجَّه بصره إلى المستقبل من خلال الحاضر وحشد من العلاقات والمؤثرات قريبة وبعيدة في العالم، لذلك اختلفت مساحة الحضور والغياب لديه بحسب زاوية الرؤية فغيَّبَ ماغيَّبَ ووضَعَ على الساحة ماتابعناه فهو جعل التجربة ملكا للجميع لأن المصير واحد وهم في مركب واحد تستقيم أموره بالتعاضد والتكاتف، ولعله رأى أن مرور الزمن يبقي الأساسي في تكوين تجارب التراث.

أما اللمحة الثانية فهي بروز بعض الصور المجازية وتكرارها في عدة مواضع ومواقف في دائرة البحر، وعندما أردنا أن نستوضح مرجعياتها لاحظنا صلتها بعمق بعيد يستدعي التأمل، وتأكيد قيمة الرصيد الدلالي الشمولي الذي يضم المتفرِّق.

انداحت الصور من مواد (غ ر س) و (ح ص د) و (ح ر ث) وتعلقت ملامحها بالجذور التي ثبَّتها الآباء في البحرِ، وبثمار العناء فيه، وبأحلام تدور حوله، وتراوح بين قسمات من الواقع وأطياف الأحلام، وشدَّتنا لأنها لم تحصر في سياق واحد مكانا أو نوعاً وهكذا تشعّبت ووزّعت تأثير هذين النشاطين البريين الداخليين!

١ * إن آباءك الألى غرسوا البحـ
ـر عظاما فكنتَ من بعد شيّا
درّةُ التاج بعضُ ما حَصَدَ الجمـ
ـعُ وإن رصَّعتْ جبينا غبيّا (٦٧)

٢ * أو أدرك أني لا أقوى
أن أعصرَ عطراً من صخر
أو أحصد غرساً في بحر
أو أغرسَ في ليل بدري(٦٨)

٣ * في الزمن النّحاسي
تصدق كلُّ النبوءات
والحلمُ يحصد نبتَ البحار (٦٩)

٤ * وحملتُ أسفاراً
تناثرُ في ثنايا ليلكم
دراً فريدا
شهباً وأقمارا
تضيء مفاوزَ الظلمات
تغرسُ للعُغاة التائهين
منارةً
درباً جديدا» (٧٠)

٥ * وحدَك الآن
تحرث في البحر
تغرس في الريح
كلَّ البذور
وحدَك الآن
تحصُد في مهرجان الغنائم
شوكَ القبور (٧١)
٦ * الأرضُ للإنسان يَعْمُرها
وعلى معارج وعرها يرقى
يسعى ليغرسَ في مرابعها
حُبًّا ويحصدَ جنيها رزقا (٧٢)

لم تكن بيئة الكويت الطبيعية زراعية (73) رغم وجود بعض القرى والمواقع التي عرفت شيئا من النشاط الزراعي - نظرا إلى عوامل مناخية واقتصادية مما يدفع احتمال مرجعية تلك الصور إلى امتداد عربي في أقطار عديدة سواء في البعد التاريخي أو الواقع المعاصر للشاعر، ونرجِّح مؤثر الثقافة القومية التي تجعل مفهوم الوطن الكبير والتاريخي مستقرا في قاعدة التصور الذهني المشتبك بالرصيد الدلالي، فتستحضر في وميض الفكر والانفعال مفاتيح أساسية من الدائرة الأكثر حيوية في البيئة العربية الداخلية وهي (الزراعة) في مبتدئها (ح ر ث ، غ ر س) ونهاية رحلة العمل ولكن بترقّب الخير الواصل شريان الحياة (ح ص د) بالأيام الآتية.

قد يعنّ خاطر محاور لهذا التأويل يذكر بأن الرصيد اللغوي العام ملك لأهل العربية يتصرفون فيه على أنحاء شتى في كلّ البيئات الطبيعية ولا ينحصر حقل دلالي أو حقول في واحدة من تلك البيئات ونحن اخترنا تعليلنا لأن ثقافة البيئة تغلب ونراها موصولة - في الغالب - بأوتار الانفعال تستدعى وتسبق ثم يأتي دور الدوائر الأبعد، وهذا التناسب يمكن أن نتابعه في المعارف ومواد الحضارة الحديثة الغالبة على التعبير الشعري التي تخترقها مواد تراثية تلفت الانتباه إلى مكونات الوعي عند الشاعر تطلب هذه الإشارات لتنشر إحساسها وفكرها.

ومن النتائج التي تظهر في النظرة الشمولية اقتصار البؤر الدلالية التي تنتشر في التجربة الشعرية والموقف بكامله على قصائد المرحلة الأولى والديوان الأول (المبحرون مع الرياح)، وقد تحول الشاعر خليفة الوقيان إلى استخدام دائرة البحر الدلالية في مقاطع وومضات يأتلف فيها الموقف والتركيب المجازي والرمزي، وهنا يطرح تساؤل عن التطور الأسلوبي والمؤثرات الاجتماعية والفكرية في بيئة الشاعر وبنية عمله الشعري.

الهوامش

(١) ينظر في كتاب (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) د. فايز الداية. دار الملاح، دمشق 1978، وقد تطورت القضايا في معالجة تفصيلية وتأصيلية في كتاب (علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق) د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق - بيروت 1985، وفي بحوث نشرت في دوريات اتحاد الكتاب العرب منها: البنيوية والنقد العربي القديم، د. فايز الداية، الموقف الأدبي ع. أيار - حزيران دمشق 1985.

(2) -Guiraud, P., La semantique, presses universitaires de France, Paris 1975, p89,p.p 115-125
- Guiraud, P., La stylistique, p.U.D.F. Paris 1975 P.P. 112-113
- Delas, D., et Filliolet, Linguistique et poetique Larousse, Paris 1973. p.p 33-34.
- وينظر أولمان (S. Ullman) في بحثه (اتجاهات جديدة في علم الأسلوب) ص ١١٩

ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة د. شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض 1985.

- وينظر في فصل (المعجم الشعري) في (علم الدلالة العربي) د. فايز الداية، ص.ص 441 - 485، دار الفكر دمشق - بيروت ط 2/1996.

(3) بدأت ملامح الدائرة الدلالية منهجيا مع معجم صلاح عبدالصبور الشعري (علم الدلالة العربي) ثم في دراسة حول شعر عمر أبي ريشة وفدوى طوقان وخليل جاوي (ندوة البابطين حول أحمد العدواني، أبو ظبي 1996)، وفي دراسة لدائرة البحر في شعر أحمد العدواني، رابطة الأدباء بالكويت، الموسم الثقافي 1997).

(4) استخدم المصطلح في التراث العربي القديم في جوانب عديدة منها (الدائرة العروضية) ومن الاستخدامات الحديثة مصطلح (الدائرة اللغوية) عند ليوشبتسر تقنية في دراسة قضايا أسلوبية في النتاج الأدبي ينظر في (اتجاهات في البحث الأسلوبي)، ترجمة د. شكري محمد عياد، ص ص 148 - 149.

(5) ينظر في (النقد الموضوعاتي)، دانييل برجز، ص 135، 147 - 149، ضمن كتاب (مدخل إلى مناهج النقد الأدبي)، ترجمة د. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت أيار 1997.

(6) ينظر حول التأصيل والتعريب في كتاب (المصطلح العلمي) د. عبدالسلام المسدي ص. ص 123 - 128، ط. مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، تونس 1994

(7) ديوان خليفة الوقيان، مختارات، خليفة الوقيان، دار الآداب، بيروت 1996.

(8) من الكتب التي تناولت النشاط البحري في الكويت والخليج العربي:

* تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد، دار الحياة، بيروت. د.ت

* تاريخ الكويت الحديث، د. أحمد أبو حاكمة، ذات السلاسل الكويت ط 4، 1984.

* الصيد والتنقل والتجارة في البحار، عبدالوهاب بن عيسى القطامي، مطبعة حكومة الكويت ط 3، 1964 (طبع في مجلد مع كتاب: دليل المحتار في علم البحار لوالده عيسى القطامي 1964م).

* تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي، سيف مرزوق الشملان، ذات السلاسل، الكويت ط 2 1986م.

* المراكب العربية / تاريخها وأنواعها، حسن صالح شهاب، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت 1987م.

* أبناء السندباد، آلن فلييرز ترجمة وتحقيق د. نايف خرما، طبعة حكومة الكويت 1982.

ونذكر أن النصوص الأدبية العربية القديمة حفلت بالتواصل مع البحر وثقافته منذ ملحمة جلجامش والنصوص الأوغاريتية التي تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد. ينظر في كتاب: نصوص من أجاريت، ترجمة د. علي أبو عساف، وزارة الثقافة، دمشق 1988 في الصفحات: 100، 99، 97، 96، 83، 80، 79، 78، 77، 73، 71، 70، 62، 54، 47، 101، 113 و115، 140، 146، 154، 161.

وتتربع قصة السندباد البحري في ألف ليلة وليلة في الذاكرة الشعبية والأدبية: ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق 1252هـ، المجلد الثاني ص ص: 2 - 37.

ومن النصوص العالمية يبدو الأقرب إلى التداول: الشيخ والبحر، لهيمنغواي و(موبي ديك) لـ (هرمان ميلفل).

(9) الموازنة بين الطائيين، الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، دار المعارف القاهرة 1965 ج1 ص 405 و 409 - 410.

(10) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت 1986، ص 364.

(11) مناهج النقد الأدبي د. ديتشيس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت 1967 ص 212 - 213، وينظر في 244 حول رأي كولردج في علاقة استخدام الشاعر للغة بطريقة عمل الخيال، والطريقة التي يتم بها وجود العمل الفني.

(12) الحزم الدلالية:

أ - الحزمة الدلالية الأولى (الأرض والشاطىء):

الخليج (الخليج العربي باتساعه وأرجائه) 194 - الرمل 183 - رملك 192 - ذرة الرمال 27 - رملك 192 - يانقاء الرمل 153 - شاطئ الأمس، 192 - 193

شاطىء 116 - شواطىء الكويت 27 - شواطىء المدينة 28 - الشطآن 28 - منارة 69 - منارة الحضارة 35 - ضفافك الخضر 194.

ب - الحزمة الدلالية الثانية (البحر وأحداثه وأمواجه)

الخليج (القريب من الشاطئ) 27 - المحيط (غول المحيط) 16

الموج 3 / 184,97 + 28 - موجه (موج الخليج) 27 - قطرة المياه 28 البحر 5 / 16، 156,61,36، 183 (نبت البحار 139، بحر 178، 242 - بحرها 35 - بحرنا 34 (صمت) البحار 59.

بحيرة 37

أبحرُ 186

أبحرتُ 191 - مبحرون 2 / 185 - 187

بحّار 2 / 42 - 59

يغمر 2 / 97، 184، فأرسلَتْ رحيقها يغمر المدى 43 - كالغيث يغمر صنعاء 123.

الغارق 242 - غارقا (غارقا في لجة الدمع) 243 - غرقي 2 / 185 + 187 أغرقت 241 تغرق - (وتغرق كل الرفيقات بين البضائع) 121 - العائم 114 - يطفو 97 - طوفان 116 - لجة 187 لجة الدمع السخين 243

يرسب 97 - السفر (السفر المستديم) 83 - أسفار 36 - اليم 2 / 116 + 187.

السابحتين (العينين السابحتين بقاع الكأس) 114

ترحّلت 193.

(ج) الحزمة الثالثة (المركب والملاّح والغواص):

سفينتي 241 - سفائني 187 - سفائنهم 36

أشرعه 116 - أشرعتي 193 - شراعاتي 191 - شراعكم 186

شراعهم 187 - مجدافهم 187

السابحتين (ماسرُّ العينين السابحتين بقاع الكأس) 114

الغوص 2 / 36 + 83 - غوّاص (درّة الغوّاص) 29 - فلك 113.

(د) الحزمة الرابعة (الطبيعة في البحر - البَرّ):

الريح 185 - عاصف 193 - عواصف (عواصف المدينة) 41.

(هـ) الحزمة الخامسة (من ثمرات البحر):

درّة الغواص 29 - تناثر دراً فريداً 69 - ما الدُّر 170

درّة التاج 183 - لؤلؤ الندى 49 - 50 - صدف البحر 170 نبت البحار 139.

(و) - الحزمة السادسة (أهوال البحر): أصابع القرصان 28 - قرش البحر 16 - تنين 156 - غول المحيط 16.

(13) الديوان، خليفة الوقيان، ص 83

(14) سبق توثيقها في الحزم الدلالية رقم (12)

(15) ديوان محمد الفايز، الكويت 1986، في قصائد مذكرات بحّار ص. 7، 74,50,16,10 وثمة مواضع أخرى

وينظر في تفاصيل أسماء السفن والأسماك واللؤلؤ والأخطار والأمراض:

تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد، ص 72، 83، والصيد والتنقل والتجارة في البحار، عبدالوهاب القطامي، ص، ص 202 - 213، 214 - 215، وتاريخ الغوص على اللؤلؤ، سيف مرزوق الشملان ص 399 - 419.

(16) نشر خليفة الوقيان قصيدة علي السبتي في ديوان (المبحرون مع الرياح) ط 2، ط شركة الربيعان، الكويت 1980، ص.ص 19 - 21 ومطلعها:

لا مبحرون ولاعيونهم

نبعان من نهر الهوى شُقّا

هم نائمون دأبهم

أن يحلموا بالمال أن يبقى

ولم ترد هذه القصيدة في ديوان الوقيان في طبعته الجديدة 1996.

* نذكر في هذا الموقف رغبة بعض الشعراء - ومنهم غازي عبدالرحمن القصيبي - في جمع شعرهم الذي أهملوه أو تخيّروا منه، ولكن هذه الرغبة مؤجلة إلى حين، فهل تتحقق الجرأة في عرض مختلف الاتجاهات والعلاقات والجيّد والمتواضع من الشعر؟

- ينظر في: سيرة شعرية، غازي عبدالرحمن القصيبي، مطبوعات تهامة، ط 2 جدة، 1988م، 1408هـ.

(17) أدباء الكويت في قرنين، خالد سعود الزيد، دار ذات السلاسل، الكويت ط2، 1976، ج 1 ص 62.

(18) أدباء الكويت في قرنين، ج 1 ص 164

(19) أدباء الكويت، ج1 ص 97.

(20) أدباء الكويت، ج 1 ص 257.

(21) الديوان، خليفة، ص.ص 183 - 184.

(22) صفوة التفاسير، محمد علي الصابوني،

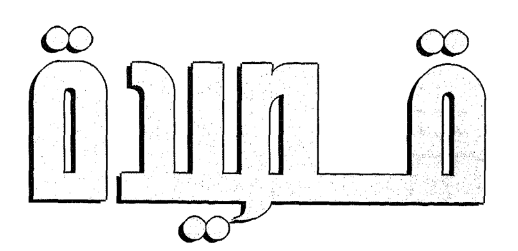
ج2 ص 16 (سورة هود)
(23) الديوان، خليفة ص.ص 96 ـ 98.
(24) الديوان، خليفة ص.ص 115 ـ 116.
(25) الديوان، خليفة ص 83.
(26) الديوان، خليفة ص.ص 16 ـ 17.
(27) الديوان، خليفة ص.ص 27 ـ 28.
(28) الديوان، خليفة ص.ص 34 ـ 36.
(29) الديوان خليفة ص.ص 41 ـ 42.
(30) الديوان، خليفة ص.ص 241 ـ 242
(31) الديوان، خليفة ص 29
(32) الديوان، خليفة ص.ص 37 ـ 38.
(33) الديوان، خليفة ص 184
(34) الديوان، خليفة ص.ص 49 ـ 50
(35) الديوان، خليفة ص 13
(36) الديوان، خليفة ص 156
(37) الديوان، خليفة ص 139
(38) الديوان، خليفة ص.ص 59 ـ 60
(39) الديوان، خليفة ص 153
(40) الديوان، خليفة ص 69
(41) الديوان، خليفة ص.ص 169 ـ 170
(42) الديوان، خليفة ص 121
(43) الديوان، خليفة ص.ص 177 ـ 178
(44) الديوان، خليفة ص.ص 114 ـ 115
(45) الديوان، خليفة ص 241
(46) الديوان، خليفة ص.ص 241 ـ 242
(47) الديوان، خليفة ص 243
(48) الديوان، خليفة ص.ص 43 ـ 44
(49) الديوان، خليفة ص 123
(50) الديوان، خليفة ص.ص 183 ـ 184
(51) الديوان، خليفة ص.ص 16 ـ 17 وقد أورد الشاعر ومضة سريعة في قصيدة أخرى في سياق مواجهة العدوان والاحتلال، وهو يجمع الوطن في رمز دالّ بإشعاعه الذي يقدم البرهان على الحق المشروع الذي سقاه الكويتي بالدم ونور العين:

يادرّة الغواص يسفح دونها/ ماءَ العيون دمَ الفؤاد سحائبا

* الديوان ص 29
(52) الديوان، خليفة ص.ص 34 ـ 36.
(53) الديوان، خليفة، ص 83، وقد أشرنا في فقرة سابقة إلى ملامح من هذا المقطع الهام في قدراته التعبيرية عن الموقف (تحليل المفاتيح الدلالية).
(54) الديوان، خليفة ص.ص 37 ـ 38.
(55) الديوان، خليفة ص.ص 27 ـ 28.
(56) الديوان، خليفة ص 28.
(57) تاريخ الكويت، عبدالعزيز الرشيد، دار مكتبة الحياة، بيروت ص 88.
(58) الديوان، خليفة 185.
(59) الديوان، خليفة ص 185 ـ 186.
(60) من حديث مع خليفة الوقيان أجراه (نذير جعفر) في مجلة البيان، رابطة الأدباء بالكويت ع 322 مايو ـ آيار 1997، ص.ص 61 ـ 62.
(61) الديوان، خليفة ص.ص 187 ـ 190، ونذكر هنا مثالا على الكلمة الكاشفة في البناء الرمزي قصيدة (نَسْر) لعمر أبي ريشة، فهي تدور حول شموخ هذا النسر وكبريائه وقد آله ـ حين دب الضعف في جسمه ـ أن يقترن ببغاث الطير على السفح فبذل ما بقي من رمق حتى يعود إلى قمّته فكانت روحه تحلّق في الآفاق، بعد أن احترق الجسد ثمناً للعزة، وقد اختتم أبو ريشة القصيدة ببيت يفسر موقعيّة فيها الشاعر، ولم ينتقص بهذا بهاء التكوين الجمالي الرمزي:

أيها النسر هل أعود كما عدت أم السفح قد أمات شعوري

* ديوان عمر أبي ريشة، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 162.
(62) الديوان، خليفة، ص.ص 191 ـ 194.
(63) الديوان، خليفة، ص 96 ـ 98، وينظر في حديث الشاعر في مجلة البيان (هامش 60)
(64) الديوان، خليفة، ص.ص 113 ـ 116.
(65) الديوان، خليفة ص.ص 115 ـ 116.
(66) تراجع فقرة المفاتيح الدلالية
(67) الديوان، خليفة، ص 184
(68) الديوان، خليفة، ص 169
(69) الديوان، خليفة، ص 139
(70) الديوان، خليفة ص 69
(71) الديوان، خليفة، ص.ص 61 ـ 62
(72) الديوان، خليفة، ص 189، وتنظر مواضع تُعنى بالأشجار والربيع ص. 28، 36، 41، 42.
(73) الملاحة البحرية وأهميتها للكويت قديما وحديثا، د. غانم سلطان، مؤسسة التقدم العلمي، الكويت، 1988 ـ ص.ص 43 ـ 47.



النثر وخطاب الاستقلالية

• رشيد يحياوي

في تاريخ مصطلحات الشعر العربي لهذا القرن، محطتان رئيستان، هما المحطة الريحانية والمحطة الأدونيسية الأنسية. وبين المحطتين تشاكلات دالة في الزمن والمفاهيم.

فقد واكبت الأولى المنعطف الأول لهذا القرن الذي زامن عقده الأول، فيما واكبت الثانية منعطف نصفه الأخير.

ويشير الثلاثة، الريحاني وأدونيس وأنسي الحاج في أنهم شعراء مجددون مارسوا النقد في ارتباط بتجاربهم الخاصة في ممارسة الشعر واستشراف آفاقه في ضوء مقروئهم من الرافد الغربي ومخزونهم من الرصيد التراثي، ومن التجارب المجايلة لهم.

لقد اشترك ثلاثتهم في إشاعة مصطلحين جديدين، أصبحا من مرتكزات الخطاب النقدي لعدة أجيال بعدهم. كما نظر ثلاثتهم إلى كون المرجع الغربي بالنسبة لكل مصطلح على حدة، هو الحد الأقصى لما وصل إليه الإبداع الشعري المنضوي تحت كل من المصطلحين (2). وهو في الحالتين، شعر غير خاضع

للأوزان المعروفة، جزئيا بالنسبة للريحاني، وكليا بالنسبة لأدونيس وأنسي الحاج.

لم ينظر هؤلاء الشعراء للتجربة الغربية الشعرية وحدها، بل نظروا أيضا لمصطلحها. واشترك ثلاثتهم في نقل مصطلح التجربة الغربية لنعت تجربة عربية وقد التقى ثلاثتهم أيضا، في اقتراح مصطلح عربي غير دقيق لترجمة المصطلح الغربي. فأمين الريحاني اقترح مصطلح «الشعر المنثور» مقابلا للمصطلح الفرنسي (VERSLIBRE) وللمصطلح الانجليزي (FREE VERSE).

أما أدونيس وأنسي الحاج، فاقترحا مصطلح «قصيدة النثر» مقابلا للمصطلح الفرنسي (POEME EN PROSE).

لقد تضمن مسعاهم الاصطلاحي ذاك، مبدأ أنواعيا، يرى أن موضوع المصطلح، موضوع متميز ومستقل عن غيره من موضوعات مصطلحات أخرى، وأنه يستحق من ثمة أن ينفرد بمصطلح خاص به دال على هويته المتميزة. لكن المحاولة غير الموفقة في إيجاد بديل مطابق للمصطلح الأجنبي، كانت في حد ذاتها دليلا كافيا على أن موضوع المصطلحين العربيين نفسه، لم يكن بدرجة الوضوح والتميز والاستقلال للانفراد بمصطلح دقيق في مطابقته بين المفهوم والموضوع المنسوبين إليه.

لقد تم منذ البداية إذن، تبني مبدأ استقلالية الشعر المنثور وقصيدة النثر، قبل التبرير الكافي لاستقلالهما الفعلي. وسترتد جل مغالطات الخطاب العربي حول قصيدة النثر، من زاويتي تعريفها وإبدالاتها التعويضة، إلى الأخذ بمبدأ استقلاليتها. وسرعان ما سيتبين أن تلك الاستقلالية، بمثابة سراب يستعصي تحويله إلى جدار. وهذا ما يفسر خفوت حماس أنسي الحاج الذي لم يعاود تجربة «المقدمة»، وتحول أدونيس تدريجيا من قصيدة النثر إلى أشكال أخرى. بل لم تعد تمثل له قصيدة النثر سوى محطة تجريبية ممهدة للأهم في نظره، أي الكتابة المفتوحة للأنواع، أو ما سماه بملحمية الكتابة (2).

ولم يتخل أدونيس عن الكتابة بقصيدة النثر، بل تخلى أيضا عن مصطلحها حيث انتقل إلى الأخذ بمقابل آخر هو: «كتابة الشعر نثرا»، في ما يمثل مسعى منه للتخلص من المرجع الفرنسي. لكن دون أن يتوقف في ذلك، فتعبيره الجديد لا يخرج أبدا عن أسر الإحالة الاصطلاحية الفرنسية لـ (POEME EN PROSE)، ناهيك بأن تعبير «كتابة الشعر نثرا» ، يحدث إشكالا اصطلاحيا في التعامل مع مصطلحي «قصيدة النثر» و«النثر الشعري» إذ أي فرق في المصطلح بين «النثر الشعري» و«كتابة الشعر بالنثر».

ينتبه أدونيس سنة 1983 إلى خطأ الأخذ بالمرجعية الفرنسية لكتابة الشعر نثرا. لكن لاليلغي مرجعية هذه الكتابة، بل ليقترح تعويضها بمعيارية عربية يستمدها النص العربي «من خصوصيته اللغوية ذاتها»، ولا يمكنه أن يحقق ذلك في رأي أدونيس إلا بوجود «موهبة إبداعية شعرية عالية... وثقافة فنية عالية» وبدون ذلك «تظل الكتابة الشعرية بالنثر إنشاء تعسفيا ، بمعنى أنه غفل لا نرى فيه حصيصة ينفرد بها.

فما نراه فيه من خصائص شعرية يمكن أن نراه في رواية أو قصة أو كتابة نثرية أدبية. وهذا يجعل هذا الإنشاء هشا، ويجعل من كتابته مساحة مشاعا:

قد تعجبك في هذه المساحة زهرة هنا، أو نبتة هناك، لكنها تبقى تناثرا، نوعا من التبعثر. ويبقى هذا الإنشاء، في أحسن حالاته، نوعا من الخواطر«(3).

ولعله رأى ضد كل الأطروحات التي جعلت هدفها الاول إثبات وحدة وتماسك نظام قصيدة النثر وخصوصيتها وتميزها من أنواع النثر خاصة. لكن أدونيس بقوله ذاك، يحتفظ ضمنيا بمبدأ أن يكون لقصيدة النثر، وجود مستقل وشعرية خاصة، إن تهيأ لها في رأيه الشاعر الحقيقي. وحتى في هذه الحالة، يكون محددها الرئيس في الخطاب الأدونيسي، هو خلوها من الوزن.

لقد كان أدونيس في جل آرائه حريصا على نقد الفهم التقليدي الذي يجعل الوزن حدا للشعرية.

ورأى أن في ذلك «تحديدا خارجيا، سطحيا، قد يناقض الشعر»، من حيث إن الكلام الموزون قد لا يكون شعرا كما أن الكلام غير الموزون قد يتضمن شعرا، مؤكدا في هذا المساق أنه «لا يجوز أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا للوزن والقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري(4).

وإن ذهب أدونيس إلى ذلك، فليس لكي ينفي الحدود بين الشعر والنثر، بل لكي يرسخ الفروق بينهما من زاوية تمييزات أخرى تكون «جوهرية» وغير «شكلية»

وستكون هذه الأسس «الجوهرية» هي الأسس التقليدية المعروفة باستثناء الوزن والقافية، وأن كان أدونيس في الحقيقة لا يستثنيهما ولكن لا يعتمدهما في مقدمة المميزات المعدة عنده «جوهرية» وهي ربط النثر بالغائية الخارجية والوصف والتقرير ونقل الأفكار وتتابعها، وربط الشعر بعدم اطراد الأفكار مع تعبيره عن التجربة والحالة الشعورية والغموض والغائية الذاتية.

في ضوء هذه الفروق لا يخرج الخطاب الأدونيسي عن قاعدة، أن النثر نثر والشعر شعر. المرونة الوحيدة في هذه القاعدة، هي قابلية الطرفين عند أدونيس لتضمن ظلال بعضهما، لا توحدهما واندماجهما. يقول أدونيس في ذلك:«مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان، ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر«(5).

وسيبني أدونيس على «فروقه» تلك، عددا من المفاهيم المغالية في الرفع من قيمة الشعر وفي تنزيهه عن النثر. كقوله إن الشعر لا يتحدد كميا فقط وإنما كيفيا أيضا، أو قوله إن الشعر« جوهره من طبيعة أخرى». فضلا عن ربطه الشعر، في مقابل النثر، بالرؤيا والإشراق والحدس، حتى إن صورة الشاعر في الخطاب الأدونيسي، تصبح صورة لإنسان غير عادي ليس ملعونا كما في الخطاب الأنسي،لكنه غير سوي عامة مادام يعيش «خارج أيام الناس العادية وكثيرا ما يحسبها عدوا» (6).

ورغم كل «شطحات» أدونيس في تعريف الشعر، فإن ثابته عنده هو الوزن. فهو المحدد «الجوهري» للشعر عنده. أما تنويعات خطابه، فهي قوله بأن الوزن ليس شرطا وحيدا، وأن الشعر أعم من الوزن، وأن النثر يمكن أن يتضمن الشعر. يقول أدونيس في أحد حوارته المتأخرة: «الوزن - إيقاعيا، هو تاريخنا الشعري، وهو صوتنا الأول إبداعيا لا «نعود» إليه، ذلك أنه حياتنا المتواصلة، لا يمكن نتصور خلو الشعرية العربية من الإيقاع - الوزن،

أو الوزن ـ الإيقاع. لا يمكن تصور أية شعرية في المطلق، أيضا، تخلو منهما. لم أقل مرة في حياتي، إن الوزن في ذاته نقيض للشعر، وأن علينا أن نتخلى عنه، ولم أهجره في شعري.. بل قلت وأكرر، أن الوزن ليس الشكل الشعري الوحيد وإن الشعر لا يحدد بمجرد الوزن والقافية.. غير أن هذا بالمقابل، لا يعني أن الشعرية مقصورة على الوزن. كما يقول التقليديون، فالشعر أعم وأوسع وأغنى وأشمل من جميع التحديدات، وفي هذا سره وفرادته وقوته. لذلك دعوت إلى ابتكار طرق أخرى للتعبير الشعري تجاور الوزن أو تواكبه، ومنها الطريقة التي سميناها بـ «قصيدة النثر»، وهي جارة ورفيقة لقصيدة الوزن، وليست بديلا عنها أو إلغاء لها (7).

إن الوزن في هذا الخطاب ليس مكونا ثانويا سطحيا وشكليا من مكونات الشعر «الجوهرية»، بل إن الوزن يصبح في حد ذاته شكلا شعريا و«طريقة» مستقلة وقائمة من طرق الشعر. في مقابلها يقع شكل وطريقة أخرى، هي شكل وطريقة اللاوزن. وهي شكل وطريقة قصيدة النثر. وهكذا تختزل معادلة الكتابة الشعرية في الخطاب الأدونيسي في شكلين هما، الكتابة بالوزن والكتابة بالنثر. لتكون قصيدة النثر بالتالي، نوعا مستقلا عن قصيدة الوزن.

إن الشعر مهما توافر فيه من مكونات، يختزل في الخطاب الأدونيسي في معادل رئيس هو الوزن. كما أن النثر، مهما توافر فيه من مكونات الشعر، يظل نثرا. وبهذا التقابل بين الوزن والنثر يعيد أدونيس موضعة بعض أعماله. يقول: «حين نشرت قصيدة»هذا هو اسمي« ظن بعضهم، وبينهم نقاد وشعراء أنها نثر... تنبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها، لكنها مدورة.. أما قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» فهي مزيج من الوزن والنثر (مع غلبة الوزن) كذلك قصيدتا «أقاليم النهار والليل» و«تحولات العاشق» (مع غلبة النثر)» (8).

نفهم في ضوء ذلك أن النص يأخذ في الخطاب الأدونيسي خمسة أوضاع:

1ـ نص النثر المطلق: وهو نص النثر الفكري التقريري الاطنابي الوصفي.

2ـ نص الشعر المطلق: وهو نص الوزن المحمل بمكونات الشعر.

3ـ نص الحوار والتناوب الشعري: وهو نص يلتقي فيه الوزن بالنثر.

4ـ نص الشعر غير المطلق: وهو نص كتابة الشعر نثرا، أو قصيدة النثر.

5ـ نص كلي، أو نص الكتابة، أو النص المفتوح: وهو النص الذي يدمج أنواع الأدب.

وفي ضوء ذلك تقوم قصيدة النثر قيام نوع مستقل لمجرد أنها لا تكتب بالوزن. ولكي يستقيم لخطاب استقلالية قصيدة النثر، هذا التصور، دون البقاء في أسر التحديد الأحادي بالوزن، سيضيف محددات أخرى مستفادة إما من الخطاب البرناري أو من الخطاب التعويضي. يقول أدونيس مثلا، مؤكدا استقلالية قصيدة النثر مدعما رأيه بمرجعية برنارية: «إنها نوع متميز قائم بذاته. ليس خليطا. هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر» (9).

لقد تم تبني مغالطة مبدأ استقلالية

قصيدة النثر منذ الكتابات النقدية المبكرة. حيث جاء ذلك بمثابة رد على الخطاب المناوىء لتلك القصيدة، الذي لم يعترف لها بهوية أو خصوصية. وفي هذا الإطار سارت اقتراحات أدونيس وأنسي الحاج بل ذهب الأخير إلى اعتبار مبدأ الاستقلالية ضروريا في تحديد قصيدة النثر قصد تمييزها من غيرها وبخاصة من قصيدة التفعيلة.

يقول :« كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحقه: صفة النوع المستقل. فكما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر» (١٥).

لقد تم منذ البداية إذن، تبني مغالطة الاستقلالية، في وقت لم تكن فيه قصيدة النثر قد استقلت، ولن يتأتى لها ذلك في ما بعد. بحيث سيظل خطاب الاستقلالية أحد معوقات فهم التعبير الشعري الجديد. وسيترتب عن ذلك مغالطات أخرى تخص قصيدة النثر بإبدالات تعويضية، جديدة متضاربة، تفيد استقلالية هذه القصيدة، متضمنة ما يؤشر لعدم استقلاليتها، في الوقت ذاته.

وقد وقع يوسف الخال في ما وقع فيه أدونيس والحاج، بأن نظر لقصيدة النثر من زاوية دفاعية، فيها رد فعل على موقف نازك الملائكة خاصة. وبذلك تبنى الخال فكرة استقلال قصيدة النثر عن الشعر الحر. يقول عن قصيدة النثر:

و«هي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم، بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلا) مكتسبا من النثر العادي عفويته وبساطته وحريته في الأداء والتعبير وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية» (١١).

ووعي كهذا لم يكن مهيأ أصلا لاستيعاب حركة قصيدة النثر، وخاصة أنه يأخذ بتصورين خاطئين:

الأول هو الاعتقاد بأن الشعر أعلى مقاما من النثر، والثاني هو الاحتفاظ بالقاعدة النثرية في قصيدة النثر، على حد ما ذهب إلى ذلك أدونيس وأنسي الحاج، فضلا عن الخال وعدد غير قليل من اللاحقين بهم في الزمن والتفكير، من صفوف شعراء قصيدة النثر ومن خارج صفوفها على السواء. إنه تصور يرى في الأدبية مراتب وفقا لخط تصاعدي:



ونعد الأخذ بهذا الوضع التراتبي، في مقدمة ما يعصف برسوخ المبدأ الاستقلالي. لكن الخطاب الاستقلالي لم يكن يرى في ذلك تناقضا. وكيف لقصيدة النثر أن تستقبل، وهي في ذلك الوضع حلقة وسطى بين الشعر والنثر. لاهي بشعر بحصر المعنى، ولاهي بنثر بحصر المعنى أيضا؟ إنها أشبه بمحطة مؤقتة تأخذ من النثر وتتطلع للشعر.

لقد ذهبت حركة «شعر» إلى التمييز بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر وقصيدة الوزن، في مسعى منها لتكريس تفرد وخصوصية قصيدة النثر.

فاقترحت تقسيما سيتم في ما بعد إلغاؤه اصطلاحا وإبداعا معا.

وفي ضوئه أخرجت مثلا، قصائد ديوان محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» من قصيدة النثر وأدرجتها ضمن الشعر الحر. وهو ما يتطابق أيضا مع

مفهوم جبرا إبراهيم جبرا للشعر الحر(12).

تقول المجلة: «هناك في رأينا، اصطلاحا، ثلاثة أنواع عامة من الشعر عرفناها في أدبنا العربي المعاصر:

- شعر الوزن، ويدخل فيه تنويع التفعيلات.

- الشعر الحر، وهو الخالي من الوزن والقافية والمحافظ على نسق البيت، محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم شكر الله، توفيق صايغ ... الخ.

- قصيدة النثر»(13).

ويذهب محمد جمال باروت في نقد هذا التمييز بين قصيدة النثر وقصيدة الشعر الحر، إلى القول بإنه يقوم على «معيارية الشكل البنائي الخارجي، الذي لا نراه صالحا لهذا التمييز. فعلى أساس وهم الشكل البنائي الخارجي لا يمكن اكتشاف الفروق بين «قصيدة النثر» وبين «النثر الشعري» أو «الشعر المنثور» مثلا: واللذين قوامهما أيضا «نثر متواصل في فقرات كفقرات أي نثر». مثلما أن المعيارية لا تصلح أيضا للتمييز ما بين «القصيدة الحديثة» التي تقوم على وحدة التفعيلة وبين «القصيدة الكلاسيكية» . إذ على أساسها يمكن إعادة توزيع أسطر القصائد الكلاسيكية ذات البحور الصافية» (14).

لا ينتقد محمد جمال باروت اعتماد هيئة الكتابة لنفي استقلال النوع، بل لتدعيم ذلك بتقديم بدائل أخرى تعد في خطابه أكثر أهمية (15). وفي مقدمة ذلك «معيارية التجربة» يقول: «من هنا قامت «قصيدة النثر» على تحرير التعبير الشعري من أسر المطلق، وجعل التجربة معياريته الوحيدة، والتي تنفي بدورها حتمية أية مركزة في مسألة التعبير. وقد اقتضى ذلك.. تكون بنية وعي جديدة أكثر تعقيدا ببنيتها النفسية ومرجعها الاجتماعي - الأيديولوجي، المعرفي والثقافي، وموقفها الشعري من الحياة والأشياء»(16).

وإذا كان باروت يلح على دور التجربة بوصفها فعلا متعالقا مع سيرورة خارجية، فإن العلاق يلح في تأكيد استقلالية قصيدة النثر، على التجربة بوصفها فعلا نفسيا ونصيا معا. إن قصيدة النثر في رأيه حاضرة حضورا نوعيا متميزا عن «الجنس الأدبي» يقول في ذلك: «إنها نوع شعري، وليس جنسا أدبيا. نوع شعري يندرج في حقل الفاعلية الشعرية الحديثة، في شعرنا العربي. تنهض بنصيبها القاسي في التعبير عن تجربتنا الروحية والجمالية بطريقة لا تستمد شعريتها من مجرد الوزن والقافية. بل من توتر النص وعلاقاته الداخلية»(11).

يمكن أن نتساءل في هذا الإطار: هل تحتكر قصيدة النثر مقومات التوتر النصي وعلاقاته الداخلية ليكون ذلك مبدأ لاستقلاليتها؟ ألم يكن عدم معياريتها دليلا كافيا على عدم استقلاليتها؟

إن استقلالية قصيدة النثر تنهدم بدءا بلا معياريتها. لكن الخطاب الاستقلالي رغم إقراره بلا معيارية هذه القصيدة، لم يستطع استساغة ألا يكون لها وجود مستقل، أو ألا يكون لها وجود أصلا خارج المفاهيم والمصطلحات.

إن مبدأ «اللامعيار» جاء لنفي مبدأ «المعيار» كما تبنته مجلة «شعر» خاصة، بعد أن أسسته، بأثر رجعي، على الشروط البرنارية، وجعلته قالبا وموجها للتجربة. ولكن «اللامعيار» نظر إليه أغلب النقاد، في كونه مثل «المعيار»، مقوما من

مقومات خصوصية قصيدة النثر في مقابل قصيدة التفعيلة خاصة.

لقد التقت «مصلحة» التفعيليين وشعراء قصيدة النثر في إشاعة دعوى استقلالية هذه القصيدة. كان شعراؤها بحاجة لتأكيد تميزهم باستحداث بديل تجاوزي. ولإظهار ذلك كان لابد لهم من الإقناع بأن قصيدتهم لها خصوصيتها المائزة لها عن غيرها. أما الشعراء التفعيليون، فلم يكن في مصلحتهم المطابقة بين قصيدة النثر والشعر المطلق. لأن هذه المطابقة سيترتب عنها احتمالان:

- إما تساوي القصيدتين في الشعرية.
- وإما ذوبان القديم وتلاشيه لصالح الجديد. وهي قاعدة عامة.

كان لابد إذن أن يعملوا جاهدين للإقناع بأن لقصيدة النثر خصوصية وتميزا، حتى لو أدى بهم ذلك إلى إعلاء دور «التجربة» واللامعيار والتنقيص من دور الوزن، مادام هدف إبعاد قصيدة النثر من قصيدة التفعيلة وتسويرها بخصوصيات ذاتية، قد تحقق.

وألا يكون لقصيدة النثر معيار، يفيد أنه ليس لها نموذج شكلي. وأنها لا تنضبط بالتالي لأي تصنيف يراهن على مبدأ استقلال النوع عن الأنواع المجاورة له. ونستدل على هذا بتعدد المصطلحات الناعتة لقصيدة النثر. حتى إننا، بناء على ذلك التعدد، وإن شئنا «التطرف» النقدي، سنقول بعدم وجودها أصلا. إذ ما معنى أن يقع كل هذا الاختلاف في نعتها وتسميتها، إن لم يكن ذلك لعدم تبين وجودها وعدم القدرة على إدراك موضوعها. إن تعدد التسميات والمصطلحات يفيد في حد ذاته الوضع الإشكالي لهذه القصيدة. فإضافة إلى مصطلح «قصيدة نثر» ظهرت مصطلحات أخرى مثل: «ملحمية نثرية» (18). و«النثيرة» (19) و«النص الشعري الجديد» و«القصيدة الأجد» و«القصيدة النص» (20). و«قصيدة النص» و«القصيدة القصيرة» و«قصيدة الومضة» (21). فضلا عن مصطلحات أخرى مثل: «الكتابة الجديدة و«التجربة الشعرية الجديدة»و «النص المفتوح» و«النص المعرفي» و«القصيدة الكلية» والقصيدة الحرة» ... الخ.

فهل يعني ذلك أننا أمام:

- شكل واحد بعدة مصطلحات.
- عدة أشكال بمصطلح واحد.
- عدة أشكال بعدة مصطلحات؟

أين هي قصيدة النثر بالذات بين هذا كله؟ هل هي قصيدة النثر المقدمة من خلال التعريف بالأثر الرجعي (*) أم تلك القائمة بالأفعال التعويضية، أم المنسوبة للنص، لا للنثر، أم التي ذابت في «النص المفتوح» أم التي تخلت عن «القصيدة القصيرة» و«القصيدة الومضة» واندمجت في «القصيدة الكلية» أم التي تخلت من «القصيدة» وعن «النثر» وذابت في «الكتابة الجديدة» ... الخ؟

ألا يؤكد تجاور هذه المصطلحات عدم استقامة الأخذ بمبدأ استقلالية قصيدة النثر؟ وإذا كان لذلك ما يبرره تاريخيا وثقافيا مع مجلة «شعر»، حيث كان الموقف دفاعيا يهدف لإثبات خانة لوجود تلك القصيدة، فإن التحولات التعبيرية التي عرفتها الكتابة الشعرية خارج النماذج المكرسة بالتفعيلة، ولدت تجارب لا حصر لها من الأشكال الشعرية التي بات حصرها مجتمعة في «قصيدة النثر» فعلا نقديا غير سليم ، ناهيك بإلزامها بمقولة الاستقلالية.

وهذا ما ينتبه إليه عبد العزيز المقالح، وإن كان ذلك لا ينفي أنه يحتفظ لقصيدة النثر باستقلالها تجاه ما يسميه «القصيدة الجديدة» أي «قصيدة التفعيلة».

لذلك سمى قصيدة النثر بـ «القصيدة الأجد». يقول في ذلك المقالح: «قد تظل هناك فنون أدبية محافظة على الفواصل الفارقة بين الأجناس الأدبية، لكن بعض هذه الفنون يرغب في التوحد وفي الغاء هذه الفواصل وخلق النص الأدبي الذي يجمع السمات الفنية الأكثر لهذه الأجناس. وهذا ما تبشر به الكتابات الجديدة وما تهيء له الدراسات الجديدة أيضا. والنص الشعري الجديد، أو بالأصح الأجد ـ باختصار ـ ينطلق من هذا المفهوم للتواصل بين الفنون والأجناس الأدبية ويجمع بين النثر والحوار والقص والرمز. ومن يريد أن يقرأه على أنه شعر فهو كذلك، ومن يريد أن يقرأه على أنه نص استوعب في نظامه الأسلوبي التراكيب الفنية في إطار جديد. فهو كذلك»(29).

إن ما يهمنا هنا بالتحديد هو هذا «الإطار الجديد». لذلك نقترح لتجاوز الاشكالات السابقة ثلاث صيغ لدراسة قصيدة النثر، تنطلق من الكل نحو الجزء وهي:

1ـ إطار عبر أنواعي أدبي بشكل عام، حتى نستطيع استيعاب الأشكال غير الشعرية حصريا. أي تلك التي تندرج ضمن ما يحدده التلقي الجمعي بالنثر، أو المحاورة بينه وبين الشعر.

2ـ إطار عبر أنواعي شعري بشكل خاص، قد يمكننا من وجود عدة بنيات نوعية في الشعر. لا نستطيع الحكم على مدى رسوخها إلا بعد قيام هذا النوع من الدراسة.

3ـ إطار نوعي لقصيدة النثر، لا على أساس أنها نوع مستقل، بل على أساس أنها نوع ملتبس، يتجاذب مع الإطارين السابقين حقل الممارسة النصية للتعبير.

وسيكون علينا أن نعود للنصوص لنحدد مرجعية هذا النوع وفقا لتعريف جديد لقصيدة النثر يراعي إشكالات الإبداع الشعري الراهن.

وبفضل ذلك سنتمكن من «غربلة» المصطلحات الشائعة، بإقصاء ما كان منها غير دقيق، بتحويل بعضها لإفادة بنيات نوعية فرعية لقصيدة النثر، وبالنظر في ما إذا كان بعضها الآخر يفيد أنواعا أخرى غير هذه القصيدة.

وليس هدفنا هنا هو رفع إشكالات قصيدة النثر رفعا كليا. إن هدفنا لا يعدو محاولة لاقتراح أسئلة ومراجعة لبعض الثوابت، قصد إضاءة مسالك أخرى قد تساعد على التقدم بالبحث في هذا الموضوع. وعلينا في كل الحالات أن نراعي احتمالات التحول الشعري التي قد تجعل من مصطلح «قصيدة النثر» مجرد ذكرى نقدية. ونعترف أننا كنا نفضل أن نتحدث هنا عن «الشعر» بدل «قصيدة النثر» لولا أن الغاية كانت هي مساءلة أحد «أقوى» المحافل النقدية الحاضرة في الخطاب النقدي العربي الحديث، نقصد «قصيدة النثر».

فهل يمكن لنا بعد هذا كله، وبعد أن اقترحنا سيرورة نقدية ما، لدراسة قصيدة النثر، أن نقدم لها تعريفا لا يقع في شرك المغالطات؟ قد يستعصى ذلك مبدئيا، مادام حقل الممارسة النظرية في الأبد، موضع اختلاف تلقيات وتقديرات ووجهات نظر. ولا نعتقد أن ما وقعت فيه عقود كاملة من البحث في هذا الموضوع،

سندعي نحن التنزه عنه والسلامة من مزالقه. إن ما نرومه، هو تجنب الاقتراحات ذات المنزع اليقيني الثبوتي. وفي ضوء ذلك نعرض وجهة نظرنا في الموضوع من خلال العناصر التالية:

1- إن قصيدة النثر نوع ملتبس، لا يمكننا من حدود جامعة لحصر نصوصه بسبب صفته التعددية. وهي صفة تخص قصائد النثر غير العربية أيضا، ومنها الفرنسية، بدليل أن سوزان برنار وصفتها بأنها «نوع متلون يربكنا بتعدد أشكاله»(23)وسيكون من المفيد جدا، أن نستطيع من خلال النصوص، إعادة موضعة التعددية والالتباس، والبرهنة على إمكانية أن نجرد لقصيدة النثر نوعا أكثر وضوحا في بنياته واستراتيجياته، لا أن نأخذ ذلك مأخذ المسلمات دون الاستدلال بالعناصر الاثباتية في الواقعة النصية.

2- إنها نوع متحرك غير مستقر . ليس على مستوى اقتراضاتها المتبادلة مع أنواع أخرى فحسب، بل أيضا على مستوى ما يمكن حمله محمل الثوابت. فليست هيئة كتابتها مثلا، أو درجة طولها، أو تحديدها بالخروج عن الوزن، بكاف في ذلك. وبضعف فاعلية هذه «الشروط» تظل كل احتمالات التلقيات الأنواعية لقصيدة النثر ممكنة. وتلتقي قصيدة النثر العربية هنا أيضا، بنظيرتها الفرنسية، على حد ما وصفها به معجم (LAROUSSE) (24).

3- إن مداخل، الإيقاع والصورة والسرد، غير ذات جدوى في مقاربة قصيدة النثر طالما ظل اعتمادها مبنيا على كونها:

- خصوصيات مائزة.
- مهيمنات.
- بدائل تعويضية.
- مؤولات للتطابق مع النموذج البرناري.

4- إن الأساس الذي ولد مصطلح «قصيدة النثر». وهو تمييزها من شعر الوزن، فقد جدواه بعد أن أخذت الذائقة العربية تفقد إحساسها بالوزن ولم تعد لها «الملكة» القوية لتمييزه. ليس بين عامة المتلقين فحسب، بل أيضا بين النقاد والباحثين، وبين الشعراء أنفسهم، فبسبب ذلك أطلقت أحكام غير صحيحة، تصف هذا النص بأنه موزون وهو ليس كذلك، أو تصف آخر بأنه غير موزون وهو موزون (25).

5- رغم الحضور الوازن لمصطلح «قصيدة النثر» في الخطاب الراهن، فإنه قد يتجه نحو الانقراض، حتى إن بول شاوول يقول عن تداول هذا المصطلح في لبنان، وليس صائبا في ذلك: «إن التسمية نفسها اختفت من القاموس النقدي» (29). ومن مؤشرات الانقراض المحتمل لهذا المصطلح:

- تداول مصطلحات أخرى تنازعه موضوعه.
- بداية تبرم بعض شعراء هذه القصيدة أنفسهم، من تسميتها، بعد أن أصبحوا يرون فيها تقييدا لحريتهم. ولم العذر في ذلك بعد أن تم ابتذال و«تعويم» المصطلح في المغالطات ونماذجها الاقتفائية (21).

6- شيوع النصوص العابرة للأنواع، أو ملتقى تقاطعها.

7- خضوع مفهوم الشعر نفسه لمراجعة ومساءلة عقدتا إشكالياته. ليس من المستبعد إذن أن يختفي هذا المصطلح من القاموس النقدي مثلما اختفت مصطلحات أخرى مثل، الشعر المرسل والمنثور والمنطلق.... وإذا كنا نحتفظ به في هذه

الدراسة فليس لأجل تبنيه، أو اقتناعا بكفاءته المفهومية، لكن لكونه معطى فعليا - كما ذكرنا - في الخطاب النقدي العربي الراهن. وله في هذا الحضور إيجابيات، ليس أقلها كونه فاعلا جذريا في تحريك التلقي النقدي وتحفيزه لمراجعة ماهية الشعر ولغته وهويته.

في ضوء ما تقدم، يستحسن أن نتعامل مع هذا المصطلح تعاملا براغماتيا إجرائيا، بتجاوز الاشكاليات «الكبرى» لقصيدة النثر، إلى تمظهراتها الجزئية النصية، مبتدئين بتعريف قصيدة النثر تعريفا عاما، لا جامعا ولا مانعا، بكونها نوعا شعريا ملتبسا ومتحركا. ولنربط بعد ذلك قصيدة النثر بمشمولاتها النصية، قائلين بإن هذا النوع الملتبس المتحرك لا يتحدد إلا من خلال التعدد والانشطار، من خلال الوحدة. ولنعد في مرحلة ثالثة صياغة التعريف الإجرائي كما يلي: إنها نوع ملتبس ومتحرك، يقوم على تعدد الأشكال الشعرية وانشطارها لا على وحدتها.

وقد يكون هذا التعريف مناسبا في المستقبل للشعر عامة وليس لقصيدة النثر بالتحديد والحصر.

كما أنه يسمح لنا في كل الحالات، بالاجتهاد في قراءة النصوص والبحث في تشاكلاتها وتقاطعاتها وتجريداتها العابرة لها، على مستوى أشكالها الصيغية والأسلوبية والموضوعاتية والدلالية والتداولية. ويراعى في هذه المقاصد التحليلية، استحضار الأطر المذكورة سالفا. نقصد الإطار عبر الأنواعي الأدبي عامة، والإطار عبر الأنواعي الشعري خاصة، ثم الإطار النوعي لقصيدة النثر بالتباسه ونصيته.

هوامش الدراسة:

ا - يقول أمين الريحاني سنة 1910 عن « الشعر المنثور» «هو آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين أو الإنجليز».

ويقول أنسي الحاج سنة 1960 عن «قصيدة النثر» : «إنها أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد ». المقدمة، ص20.

(2) يقول أدونيس في مقدمة الجزء الأول من «الأعمال الشعرية الكاملة «سنة 1983 : «في مجموعتي الشعرية» كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، بدأت في محاولتي تجاوز «قصيدة النثر» إلى كتابة نثر آخر. هذا «النثر الآخر» مزيج : شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة، من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء، في العالم، وتكتبها الكلمات في التاريخ. إنه بتعبير آخر، خروج من «قصيدة النثر» إلى ملحمية الكتابة. وقد تمثل هذا الخروج بنحو أخص في (مفرد بصيغة الجمع) ». ينظر : ط5/ دار العودة. بيروت - لبنان، ص6.

(3) المرجع السابق، ص6.

(4) مقدمة للشعر العربي، ص113.

(5) المرجع السابق، ص112.

(6) المرجع السابق، ص119.

(7) جريدة «القدس العربي» اللندنية. العدد 2621 بتاريخ 11/12 أكتوبر 1997. من حوار أجراه معه شاكر نوري.

ويقول أدونيس في حوار آخر : «ليس هناك حتى الآن شعر بالمعنى العميق للكلمة خارج التفعيلة. الشعر العربي هو شعر مكتوب بالتفعيلة. هناك محاولات نثرية تنم عن موهبة حقيقية ، لكن هذه المحاولات النثرية لم تخلق نظامها بعد. كنت أول من شجع قصيدة النثر وأول من كتب عنها. لكن حتى الآن، ما نسميه بقصيدة النثر، لاتزال

مـضـطـربة وعـائمـة، لا هوية لهـا. نحن نـأمل وننتظر أن تتخذ هذه الكتابة النثرية هويتها، وأن تخلق نظامها الخاص، وحينئذ ستكون جزءا من التعبير الشعري العربي، وأنا آمل ذلك وأدافع عنه «ينظر: أسبوعية «أخبار الأدب المصرية» ، العدد 140 بتاريخ 17 مارس 1996، ص11.

(8) مقدمة «الأعمال الشعرية الكاملة» ، ص7 . وينظر له في الطرح نفسه: سياسة الشعر. ط1 / دار الآداب. بيروت لبنان 1985، ص74.

(9) أدونيس: في قصيدة النثر. مجلة «شعر» العدد 14، ص81.

(10) مقدمة «لن»، ص30.

(12) الحداثة في الشعر الكاملة»، ص9.

(13) نقلا عن باروت :«مجلة المعرفة»، ص165. وفي تقرير عن أحد اجتماعات «خميس مجلة شعر» يشير العدد (14) من المجلة إلى أن قصيدة النثر متميزة عن «القصيدة الموزونة» وعن النثر الشعري والنثر الفني والشعر المنثور، ص 107. وقد حاول كمال خير بك التوفيق بين التسميتين، «قصيدة النثر» وقصيدة «الشعر الحر» بأن دمج الثانية في الأولى مقدما تعريفا عاما لقصيدة النثر هو قوله:« نفهم بـ «قصيدة النثر» مجموع العمل الشعري «المحرر» من القافية والايقاع المميزين للنظم». لكن كمال خير بك حين أراد التمييز بين الأشكال الكتابية لهذا الشعر، عم مصطلح «الشعر المحرر» مقابل «قصيدة النثر» بأن جعل الأخير يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي: الأول هو الشكل المدعو، عموما بـ «الشعر الطلق»، والثاني هو الشكل النثري بصريح التعبير والذي يحتكر تسمية «قصيدة النثر») ينظر : حركة الحداثة، ص355.

(14) محمد جمال باروت : الحداثة الأولى : مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة «شعر» مجلة «المعرفة» السورية. العدد المزدوج (283 ـ 284) 1985 . ص166.

(15) شأنه في ذلك شأن علي جعفر العلاق، وشأن أدونيس في نقد مبدأ الوزن، لاقتراح مكونات أخرى.

(16) مجلة «المعرفة» عدد مذكور، ص171.

(17) حداثة النص الشعري، ص154.

(18) المرجع السابق، ص152.

(19) محمد ياسر شرف: مستقبل الشعر. ط 1/ دار الوثبة. دمشق سوريا 1982، ص63.

(20) أزمة القصيدة العربية، ص(77.74).

(21) فاضل ثامر: شعراء الثمانينات في العراق. جريدة «القدس العربي» اللندنية. 28 سبتمبر 1994.

(22) أزمة القصيدة العربية، ص103.

(23) :9 Le Poe'me cn prosc

ويقول بول شاوول: «إنها هي أشكال كتابية تنتمي إلى فضاء في التحولات غير المتوقعة وغير المحسوبة. أشكال تتحرك في اللانهائي واللامحدود».

ينظر: مجلة «فصول» صيف 1997، ص 162.

(24) Laroussc: Grand dictionnaire P:4390.

(25) يقول أدونيس مثلا :«حين نشرت قصيدة » هذا هو اسمي « ظن بعضهم وبينهم نقاد وشعراء. أنها نثر.. تنبغي الإشارة إلى أن القصيدة موزونة بكاملها» مقدمة «المجموعات الشعرية الكاملة»، ص7. وقد أشار أدونيس في سياق آخر إلى الارتباط الوزني في تلقي عمله «الكتاب» ينظر حوار معه. جريدة «القدس العربي» اللندنية. العدد 2621 بتاريخ 11/12 أكتوبر 1997.

(26) مجلة «فصول» عدد مذكور، ص158.

(27) نذكر من هؤلاء الشاعر البحريني قاسم حداد . ينظر رأيه في هذا الموضوع ضمن كتابه «ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر» ط1 / دار قرطاس للنثر. الكويت 1997،ص32.

(*) نقصد بالتعريف بالأثر الرجعي، التعريف الذي يحدد قصيدة النثر العربية بما حددت به سوزان برنار قصيدة النثر الفرنسية.



أصول المعرفة الصوفية وعلاقتها بالحب

• الدكتور عبدالستار سيد أحمد
الأستاذ المساعد في كلية
الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة حلب - سوريا

تنبع المعرفة الصوفية من أصول المعرفة الإسلامية العامة أولا إذ أن كل ضرب من ضروب المعرفة لا يقوم على أساس إسلامي هو في رأي المتصوفة ضلال مقابل للحق الذي تقوم عليه المعرفة الصحيحة.

فالحق هو الأصل الأول الذي تقوم عليه المعرفة الصوفية العليا انطلاقا من المعرفة الإسلامية العامة، إذ أن الحق من أسماء الله تعالى، سمى نفسه به في القرآن الكريم فقال: ﴿فذلكم الله ربكم الحق﴾(1) وقال: ﴿ثم ردوا إلى الله مولاهم الحق﴾(2). ومن أجل هذا فقد جعل الله تعالى الحق أساسا لكل الحقائق التي تطالعنا في الوجود فقال: ﴿خلق السموات والأرض بالحق﴾(3) وقال: ﴿أنزل الكتاب بالحق﴾(4).

وليس من قبيل المصادفة أن يضع الإسلام الباطل مقابل الحق، وذلك لأن الحق في نظره لا يعني مجرد الصحة والسلامة في التفكير المنطقي النظري، بل يشير إلى دائرة أكثر شمولا واتساعا، تتدخل بطريقة أو بأخرى مع دائرة الخير، كما أن كلمة الباطل لا تعني الفساد في التفكير، بل تشير في معناها إلى دائرة أكثر شمولا واتساعا، وتتداخل بطريقة أو بأخرى مع دائرة الشر(5).

وأول من تكلم عن المعرفة من مفكري الإسلام هو الحارث بن أسد المحاسبي، والمعرفة عنده تنتج في اليقين، وزيادة في

العبودية، وريادة في الالتزام بالجانب السلوكي، والانكماش في تنقية العمل من شوائب الرفض(6) ولكنها عند المتأخرين وعلى رأسهم محي الدين بن عربي وعبدالغني النابلسي المجدد لمدرسته تتجه نحو انتزاع الإنسان من منطقة السكون إلى وادي الاضطراب والشتات، وتضع أمامه من الحوافز ما يخرجه عن عبوديته إلى ضرب من النزوع إلى التصرف في الكون استمدادا من الله، وإلى ضرب من الهيام بالوصف دون العمل واستحسان الوصف لاستكثار العلم.

والوصول إلى الله والاتصال به والفناء فيه والتحقق بمعرفته هو المنطلق الرئيس والغاية النهائية للتصوف، وعلى الصوفي أن يقطع طريقا تمر بعدد من الرواتب تسمى «المقامات» وعليها تدور الرياضيات(7) والمجاهدات كما تمر نفسه بعدد من الأحوال تبهجه أو تبسط قلبه أو تترك فيه الألم والحسرة وقد تجعله في خوف وهيبة، وهذه الأحوال تسمى عند الصوفية بـ «الأذواق والمواجيد».

لقد اتفقت الصوفية على وجوب مرور السالك بالمقامات واختلافه على هذه الأحوال ـ وهم يختلفون في ترتيبها وعدة كل منها، ولكنها تدور جميعا حول الخوف والزهد والفقر والصبر والشكر والرجاء والتوكل، وتظل الغاية القصوى عندهم تدور في فلك محبة الله ومعرفته وجماله وجلاله وكماله وانعكاس ذلك على موجوداته(8).

فالصوفي بعد أن يكشف الحقيقة، وبعد أن يختلف على المقامات وتختلف عليه الأحوال، ينتهي إلى معرفته بذاته «المحب» بالقياس إلى حقيقة الذات الإلهية «المحبوبة» فإذا هما ذات واحدة لا تنفصل.

وعلى ذلك يجب أن نبحث في معنى كل من «الحب والمعرفة» لأن ثمة علاقة ترابط بينهما، ونستطيع القول إننا إزاء لغتين تصوران موضوعا واحدا بحقيقة واحدة من خلال نفسية واحدة.

فالمحب يتحدث عن المعرفة حين يصف حالة حبه وكذلك العارف حين يتحدث عن حالة معرفته وقد وصف الجنيد ذلك بقوله: «فإن تكلم فبالله وإن نطق فمن الله، وإن تحرك فبأمر الله، وإن سكن فمع الله، فهو بالله ولله ومع الله»(9).

ولكي تصبح المحبة ينبغي أن يتحقق «فناء الإنسان عن نفسه وعن أوصافه وحظوظه وإنكار ذاته وإيثاره لله على ما سواه»(10).

أما المعرفة فهي صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته، ثم صدق الله في معاملاته(11).

ويصف البسطامي حال العارف بقوله: «للخلق أحوال، ولا حال للعارف، لأنه محيت رسومه وفنيت هويته بهوية غيره، وغيبت آثاره بآثار غيره(12).

وعلامة العارف عند الحلاج أن يكون فارغا من الدنيا والآخرة(13).

وهذا يؤدي إلى أن يظهر الحب والمعرفة عند الصوفية في كل واحد فالمحب هو العارف والعارف هو المحب لأن الشروط والدواعي والأوصاف والموضوع والغاية والطريق في كل من الحب والمعرفة واحدة(14).

ربط ابن الفارض بين الحب والمعرفة، وجعل المعرفة حاصل نتاج الحب، وللحب عنده أطوار يمر بها المحب.

فالطور الأول تعبير عن الفناء الجزئي والثاني تعبير عن الفناء الكلي حتى يصل إلى الطور الثالث الذي هو الاتحاد أو الحال الموحد، حيث يشهد المحب ذات المحبوبة ويعرف حقيقة ذاته، وتصبح

هذه المحبوبة عنده كل شيء(15).

فالفناء عنده شرط المحبة وسبيل اتحاد المحب بمحبوبته الحقيقية، وهو شرط المعرفة وسبيل العارف إلى معرفة ذات المحبوبة.

قال ابن الفارض:

فأفنى الهوى ما لم يكن ثم باقيا، هنا،من صفات بيننا، فاضمحلت

فألفيت ما ألقيت عني صادرا إليّ، وعني واردا بمزيدتي

وشاهدت نفسي بالصفات، التي بها تحجبت عني في شهودي وحجبتي

وإني التي أحببتها، لا محالة وكانت لها نفسي عليّ محيلتي

فهامت بها من حيث لم تدر وهي في شهودي، بنفس الأمر غير جهولة

وقد آن لي تفصيل ما قلت مجملا وإجمال ما فصلت بسطا لبسطتي(١٦)

فهو يصف شهوده للذات الالهية ومعرفته إياها في حال البقاء بعد الفناء، ويفاضل بين هذه الحال وبين ما كان عليه قبلها عندما كان محجوبا بصفاته الظاهرة عن نفسه الحقيقة «الذات الالهية».

ومن خلال تحليل ابن الفارض لأطوار الحب، وما ينكشف للمحب في كل طور من ألوان المعارف يبين أن المعرفة والمحبة في مذهبه لا تسبق إحداهما الأخرى بعكس معظم الصوفية الذين يقدمون المعرفة على الحب.

وعنده أنهما تسيران في خطين متوازيين فحبه ناشئ عن التقيد بمطالعة آثار الأفعال والصفات في عالم الشهادة، فإذا بالمحب قد فني عن نفسه وحسه فناء تاما، ثم ينجذب إلى جمال الذات المطلق الذي لا يتعين بقيد يتقيد برسم أحد، فهناك تقابل بين أطوار الحب وبين مراتب المعرفة. إن ابن الفارض أحب الله فعرفه، وعرفه فأحبه، ولم يكن ذلك متساويا، إن معرفة ابن الفارض لله في مظاهره وآثاره الكونية كانت سبيله إلى حبه إياه، وكان حبه هذا سبيله إلى معرفة الله في ذاته معرفة يقينية مباشرة، ومعلوم أن المعرفة التي تأتي بعد المحبة أروع وأكمل من المعرفة التي تتقدم عليها.

غير أن قصيدة ابن الفارض «التائية الكبرى» فياضة بالأبيات التي تقول إن الحب والمعرفة يشتركان في معنى واحد ويحصلان عن طريق واحد(17).

يقول ابن الفارض:

هو الحب فاسلم بالحشا، مالهَوى سهلٌ فما اختاره مضْنًى به، وله عقلُ

وعش خاليا، فالحب راحته عنا وأوله سقم وآخره قتل

ولكن لدي الموت فيه صبابة حياة، لمن أهوى، علي بها الفضل

نصحتك علما بالهوى والذي أرى مخالفتي، فاختر لنفسك ما يحلو

فإن شئت أن تحيا سعيدا، فمت به شهيدا، وإلا فالغرام له أهل

فمن لم يمت في حبه لم يعش به ودون اجتناء النحل ما جنت النحل(١٨)

وينتهي ابن الفارض إلى أن «النفس هي مصدر المعرفة، والمعرفة مطبوعة فيها، مذ كانت روحا تحيا في العالم العلوي، منذ الأزل، أي قبل أن تتصل الروح بالبدن، وتفسد عليها حياتها الأولى، وتجعلها عاجزة عن تجاوز المعرفة الحسية إلى المعرفة الإلهامية، ومثال ذلك ما يعرض للنائم من المعارف في نومه فالنفس تتجلى للنائم في صورة عالم يهديها إلى فهم المعاني الغريبة لأنها تتجرد عن ظهور البشرية، وتشتغل بعالمها العلوي الذي يلهمها الله فيه كل علم ويطبع على صفحتها كل معرفة(19).

يقول ابن الفارض:

أتحسب من جارك، في سنة الكرى
سواك بأنواع العلوم الجليلة
وما هي إلا النفس، عند اشتغالها
بعالمها، عن مظهر البشرية
تجلت لها بالغيب، في شكل عالم
هداها إلى فهم المعاني الغريبة
وقد طبعت فيها العلوم، وأعلنت
بأسمائها، قدما بوحي الأبوة
وبالعلم من فوق السّوىَ ما تنعمت
ولكن بما أملت عليها تملّت
ولو أنها، قبل المنام، تجردت
لشاهدتها مثلي، بعين صحيحة
وتجريدها العادي، أثبت، أولا
تجردها الثاني المعادي، فأثبتت
ولا تلك ممن طيّشته دروسه
بحيث استقلت عقله، واستقرت
فثم، وراء النقل، علم، يدق عن
مدارك غايات العقول السليمة(٢٠)

وعندما يصف حال النفس في اليقظة أو في حال المنام، يكون السبيل لهذه النفس إلى المعرفة والشهود، وهو بذلك متأثر بنظرية العلم والتذكر التي قام فيها أفلاطون «ان من المستطاع أن يستخرج الإنسان من نفسه معارف لم يلقنها من أحد»(21).

إن أداة المعرفة عند الفارض ليست العقل، والحال الموحدة هي خير ما يوصل إلى إدراك الحقيقة وشهود الله شهودا مباشرا، ومعرفته معرفة وجدانية وصل إليها عن طريق العقل والنقل، أو ما يسميه الغزالي بالنور أو القلب، ويسميه ابن الفارض بالنفس أو بالروح أو بالقلب(22).

ولعل ابن الفارض قد اختلف مع كثير من الصوفية في فهم مدارك المعرفة التي تصل إلى معرفة الصوفية، وهذه المدارك في رأي الكثيرين من الصوفية هي تابعة للشيء المعروف، فبدايات المعارف تدركها بدايات المدارك، وأولها العقل.

فالعقل كما عرفه الحارث بن أسد المحاسبي هو «أنوار بصيرة أسكنها الله القلوب يفرق بها العبد بين الحق والباطل، في جميع ما يرد عليه من خطرات قلبه، ووساوس نفسه، ونزعات عدوه، وما تعبد برعايته(23).

فالعقل هو أداة مدركة يستعملها طالب المعرفة ابتداءً لا في إدراك حقائق الأشياء، ولكن في الفرق بين الحق والباطل من خواطر النفوس والقلوب وإلقاءات الشيطان، حتى يكون العمل العبادي صحيحا، خاليا من الشوائب والآفات ومن ثم يصبح الإنسان صالحا لإدراك الحقائق على مستوى أعلى من المدارك.

ويقول الحكيم الترمذي «فإذا عمل العبد عملا فإنما يعمل بالعقل والعلم والفهم، فيصعد إلى الله عمله وعقله وذهنه وحفظه وفهمه(24).

هذه هي وظيفة العقل عند القدماء عامتهم وخاصتهم، والتفرقة بين الحق والباطل.

أما الشيخ عبدالغني النابلسي فهو يفرق بين نظر العقل ونظر المعرفة حين يتحدث عن الأزل والأبد، فيقول: «ومن نظر بعين المعرفة علم ما قلناه، ومن نظر بعين العقل حار في عماه(25).

فالعقل عند النابلسي كفيل بأن يصل بالإنسان إلى الإيمان بالله تعالى ولكنه ليس كفيلا بإدراكه سبحانه وتعالى.

فالعقل اذن أداة لا تصل بالإنسان إلى المعرفة الصوفية، وإنما تصل به إلى المعرفة العامة التي لا يسع أحد من المسلمين جهلها، أما المعرفة الخاصة فلها مدارك أخرى.

أما العقل عند ابن عربي فيستمد

معلوماته من الحواس، فهو أقرب إلى الجسم ويستخدم القوة المفكرة ليتمكن بها الإنسان من العلم المعرفة، فالعقل يتطور ويعطي ثماره بالتمرين المستمر، فللعقل نور يدرك به الإنسان أمورا كثيرة بالدراسة وبذل الجهد، وقد قال تعالى: «﴿إن تتقوا الله يجعل لكم فرقانا(26)» والفرقان هو العلم والمعرفة(27).

وقد عد ابن عربي المعرفة والعلم غاية وجود الإنسان وقد قال:

«لابد أن تكون المعاني كلها مركوزة في النفس ثم تنكشف له - أي للإنسان مع الإنارة حالا بعد حال»(28).

فالمعرفة عنده موجودة مسبقا في نفس كل إنسان، اكتسبها عند التجلي الإلهي الأول له عند تكوينه، وقد أكد ابن عربي على أهمية العلم بقوله:

«إن أفضل ما جاد به الله على عباده هو العلم، فمن أعطاه الله العلم فقد منحه أشرف الصفات وأعظم الهبات»(29).

والعلم بالله عن طريق الحواس، ولا يكون نتيجة للتفكير أو الخيال، بل يكون بشكل معرفة يهبها الله لمن يشاء من عباده، يقبلها العقل من غير دليل أو برهان وهي الإيمان، وإذا أراد العقل شرح ما كشف له من هذه المعرفة لعقل آخر لم يكشف له استعصى علاية الفهم والإدراك، يقول ابن عربي:

«إن كل علم إذا بسطته العبارة حسن وفهم معناه، أو قارب وعذب عند السامع الفهم فهو علم العقل النظري لأنه تحت إدراكه ومما يستقل به لو نظر إلا علم الأسرار، فإنه إذا أخذته العبارة سجع واعتاص على الإفهام ودركه خشن، وربما مجته العقول الضعيفة المتعصبة التي لم تتوفر لتصريف حقيقتها التي جعل الله فيها من النظر والبحث، ولهذا صاحب العلم كثيرا ما يوصله إلى الإفهام والأمثلة والمخاطبات الشعرية»(30).

وقد عرفت المعرفة عند السهروردي بالحكمة الإشراقية نسبة إلى الإشراق الذي هو الكشف، وقد تعرف أيضا عنده، كما عرفت عند ابن سينا من قبله بالحكمة المشرقية نسبة إلى أهل المشرق وهم الفرس، وحكمتهم ذوقية تعتمد على الإشراق وظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها في النفس عند تجردها(31).

والمعرفة عنده تحصل من طريقتين، الطريق الأول هو طريق النظر الفلسفي والاستدلال العقلي، والطريق الثاني هو طريق الذوق الروحي والوجد الصوفي.

والذين يسلكون الطريق الأول هم المتكلمون، والذين يسلكون الطريق الثاني هم الصوفية، ومن هنا كانت حكمة الإشراق فلسفة روحانية تذهب في المعرفة مذهبا ذوقيا قوامه أن المعرفة الإنسانية إلهام من العالم العلوي.

وإذا تحدثنا عن النفس الروح نلاحظ أن الشاعر عمر ابن الفارض قد استعمل اللفظين «النفس والروح» في مذهبين متناقضين، فهو يرى أن النفس لا تختلف عن الروح، أو أنها غير الروح والروح غير النفس، ولكننا نراه في قصيدته (التائية الكبرى) يفرق مرة بين النفس والروح ولا يفرق بينهما مرة أخرى، وإذا استثنينا من شعره الأبيات التي يقع فيها الخلط بين النفس والروح، نرى أن القاعدة عنده هي التفرقة بينهما(32).

يقول:

ومـا بَرِحَتْ نفسي تَقَوّتُ بالمُنى
وتمحو القوى بالضعْفِ، حتى تَقَوَّتِ
تنبَّـه لنقل الحس للنفْسِ، راغبـاً
عن الدّرسِ، ما أَبْدَتْ بوَحي البديهةِ

لروحيَ يُهدي ذكرها الروحَ، كلمّا
سَرَتْ سَحَراً منها شَمالٌ، وهَبّتِ
ومــا ذاكَ إلاَّ أنَّ نفــسي تذكَّـرتْ
حقيقتَها، من نفسها، حين أَوْحَتِ(٣٣).

فالنفس في تصويره لها، شهوية، متلبسة بالحس، مصدر للشر لا يمكن أن تتحد مع الله إلا إذا خلصت من شهواتها وهتكت حجاب جوانبها كما في قوله:

هي النفْسُ، إن ألقتْ هواها تضاعفتْ
قُواها، وأعطَتْ فعلَها في كُل ذرّة(34)

إنها مركز للصفات الحسية والشهوات البدنية والأخلاق المذمومة، مما يحول بينها وبين الاتصال بالحق وشعورها باتحادها معه وشهودها له.

ورأى ابن عربي في النفس أن صفاتها في الأصل صفات إلهية راقية في بداية خلق البشرية، منذ آدم، إنما تراكم عليها بسبب تأثير الطبيعة والتطور والتحولات المتتابعة للأمزجة والرغبات طبقات من التفكير والتكدر فزال صفاؤها ونقاؤها، وتحولت إلى صفات بشرية متكدرة.

وعندما يستطيع الإنسان أن يزيل هذه الحجب المتراكمة فوقها يعود إليها صفاؤها وكمالها، ونفس كل إنسان هي التي تقع عليها مسؤولية أعماله في حياته.

يقول ابن عربي: «إن كل صفة نفسانية هي ظل ظلماني لصفة إلهية نورانية تنزلت في مراتب التنزلات واحتجبت بالحجب، وتضاءلت وتكدرت، مثل الشهوة ظل متأخر للمحبة، والغضب ظل القهر»(35).

وقد عرض الدكتور محمد عاطف العراقي نقد ابن رشد لمسلك الصوفية في كتابه «المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد»(36) وذكر أن ابن رشد يأخذ على الصوفية أن طريقتهم في النظر ليست طرقا نظرية، أي مركبة من مقدمات تؤدي إلى نتائج، إذ أنهم يرون أن معرفتهم الله وغيره من الموجودات عبارة عن شيء يلقى في النفس عند تجريدها من العوارض الشهوانية، وإقبالها بالفكرة عن المطلوب.

يقول ابن رشد:

نعم لسنا ننكر أن تكون إماتة الشهوات شرطا في صحة النظر، مثلما تكون الصحة شرطا في ذلك، لأن إماتة الشهوات هي التي تفيد المعرفة بذاتها، وإن كانت شرطا فيها، كما أن الصحة شرط في التعليم وإن كانت ليست مفيدة له، ومن هذه الجهة دعا الشرع إلى هذه الطريقة وحث عليها في جملتها حثا(37).

وخطأ ابن رشد في نقده للصوفية ناشئ من أنه يعتبر الصوفية مسقطين للتجربة النظرية من حسابهم من أول الأمر، فلا يأخذون بها، ولا يستخدمونها بل يعطلونها ويفتحون الباب أمام الإلهام والفتح الرباني من أول قدم. وهذا الظن وإن كان صوابا عند تطبيقه على طائفة من المبطلين «الدراويش» فإنه ليس صوابا عند تطبيقه على الصوفية المعتبرين، والمعترف بهم في نطاق الشعوب كعلم وسلوك تطبيقي على السواء.

أما الشيخ عبدالغني النابلسي فيقول إن الصفات الخبيثة في النفس هي من أصل الطبيعة البشرية(38).

والذي أراده الصوفية هو مقاومة الخواطر جميعها من النفس، في وقت التجربة الصوفية، بحيث يتفرغ الصوفي بكليته وبهمته في تلك التجربة إلى المراد، فلا يحصل له تفرق يعوقه عن التركيز في التجربة، وبذلك تؤدي التجربة آثارها من الصفاء والجلاء.

أما طبيعة الروح عند ابن الفارض فهي تختص بسبقتها في الوجود على البدن،

وهي موجودة في عالم الأمر قبل أن يوجد البدن في عالم الشهادة، وهي مستقلة في حبها للذات وفي معرفتها لها استقلالا تاما عن البدن وحواسه، ولا تتخذ موضوع معرفتها(39) من المظاهر الخارجية للذات، بل تتخذ هذا الموضوع من الذات نفسها.

وهِمْتُ بِها في عالَمِ الأمرِ حيثُ لا ظهورٌ وكانتْ نشوتي قبلَ نشأتي(٤٠)

ونستطيع القول إن للحب والمعرفة عند ابن الفارض أداتين مختلفتين: إحداهما النفس منجذبة إلى عالم الطبيعة، متعلقة بالصور الحسية، والروح منجذبة إلى الذات، قادرة على الاتصال بها ومشاهدتها، هذه تحب الحقيقة المجردة وتعرفها، وتلك تحب مظاهر هذه الحقيقة وتعرفها، وفرق ما بين الحبين والمعرفتين كفرق ما بين الأداتين والموضوعين.

إن قلب الإنسان هو موطن مشاعره، كما كانت النفس موطن رغباته ومن رحمة الله تعالى أن خلق لعبده قلبا وجعله أوسع من رحمته.

فإن القلب المؤمن وسع الحق كما ورد أن الله تعالى يقول: «وما وسعني أرضي ولا سمائي ووسعني قلب عبده المؤمن»(41).

فالمؤمن العارف وسع الحق قلبه كل شيء، فعرف كل شيء بتعريف الله فهما وإدراكا في قلبه، وعن طريق القلب تكون الصلة بين الله والإنسان وقد جعل الله قلب الإنسان محلا لتلقي الواردات «وهي ما يتلقاه القلب من العلوم والمعرفة بطريق التنزيلات من عند الله سبحانه وتعالى»(42).

أما البدن عند ابن الفارض فهو محل الإحساسات وأما الروح فحمل المعاني الخفية المقابلة للمحسوسات الظاهرة أو أن حواس البدن تدرك بواسطة النفس المتعلقة من صور الأشياء في عالم الشهادة، والروح بفضل تجردها عن البدن.

وحواسه تدرك معاني هذه الصور في عالم الغيب(43).

فالعينُ تهوى صورةَ الحسنِ، التي روحي بِها تصبُو إلى مَعْنًى خَفي
أسْعِدْ أُخَيَّ، وغَنِّني بحديثه وَانْثُر على سَمْعي حلاهُ، وَشَنِّفِ
لأرى بعينِ السَّمعِ شاهِدَ حُسْنِه معنًى، فأتحِفْني بذاك، وَشَرِّفِ
يا أخْتَ سعد من حَبيبي، جئتني برسالةٍ أدّيتَها بتلطُّفِ
فسمعتُ ما لم تَسْمعي، ونظرتُ ما لم تَنْظُري، وعَرفتُ ما لم تَعرِفي(٤٤)

والادراك عنده: حسي أداته الحواس الظاهرة كالعين وموضوعه كل ما يقع تحت الحس من المظاهر الخارجية كالصور الحسنة مثلا.

أما الادراك الروحي أو القلبي فأداته القلب أو الروح وموضوعه ما لا يمت إلى الحس بصلة من المعاني وهو يفرق بين الصورة المحسوسة والصورة المتخيلة التي تقوم في الذهن بعد غيبة الصور عن الحس.

يقول ابن الفارض:

تُرَى مُقْلَتي يوماً تَرَى من أُحبهُمْ ويَعْتبُني دهري، ويجتَمِعُ الشَّملُ
وما برحوا معنىً أراهُمْ معي فإن نأوا صورة، في الذهن قام لهم شكل(٤٥)

إن الإنسان يتكون من روح ونفس، وبدن، ولكل من هذه الأشياء ما يميزه عن الآخر سواء في موضوعه أم في طبيعته إنه وحدة بعضها مسخر لبعض، ومتصل بعضها ببعض، على الرغم من الاحساسات المختلفة التي تحس بها نفسه

بطريق الحواس المتعددة، ولم تخص كل حاسة بنوع خاص من المحسوسات إلا من حيث الظاهر(46).

وكُلّي لسانٌ، ناظرٌ مسمَعٌ يَدٌ
لنُطق، وإدراك، وسَمع، وبَطشه
فَعَيني ناجَتْ، واللّسانُ مشاهدٌ،
ويَنْطقُ مني السمَعُ، واليدُ أصغت
وسَمْعي عينٌ تجتلي كُلّ ما بدأ،
وعيني سَمعٌ، إنْ شدا القوم تُنْصِت
ومنّيَ، عن أيدٍ لساني يدٌ كما
يَدي لي لَسانٌ في خطابي وخُطْبتَي
كذاكَ يدي عينٌ تَرَى كُلّ ما بدا
وعيني يدٌ مبسوطةٌ عند بَسْطتي
وسمَعي لسانٌ، في مُخاطَبتي، إذا
لسانيَ، في إصغائه، سَمْعَ مُنْصِت
وما فيّ عفوٌ خُصَّ، من دونِ غيره
بتَعيينِ وصْفٍ مثلَ عينِ البَصيرة(٤٧)

لقد سيطرت عليه فكرة الوحدانية: فليست أعضاء البدن وحواسه هي التي تسمع وتتكلم وتبصر، ولكنها النفس في جملتها هي التي تقوم بهذه الوظائف جميعا، وتتمثل هذه عندما يصل السالك إلى مقام الجمع، وتختلط عنده وظائف الحواس، فإذا تكلم صارت نفسه كلها لسانا وإذا أبصرت صارت نفسه كلها عينا(48).

وتظهر في خمريته علاقة النفس أو الروح بالبدن جلية، فهو يرى أن لطافة البدن نتيجة للطافة الروح، وروحانية الإنسان تنمو وتزيد بقدر ما تنمو لطافة بدنه وتزيد، فهناك علاقات متبادلة بين الروح والبدن أو هما شيء واحد والتفريق بينهما تفريق ظاهري وهما مشتركان في المصدر الذي صدرا عنه.

شربنا، على ذكر الحبيب، مُدامةً
سكرنا بها، من قبلِ أنْ يُخْلَقَ الكرمُ
فَخمرٌ ولا كرمٌ، وآدم لي أبٌ
وكَرمٌ ولا خمرٌ، ولي أُمها أم
ولُطْفُ الأواني، في الحقيقة، تابعٌ
للُطف المعاني، والمعَاني بها تَنمُو
وقد وَقع التفريقُ، والكُلّ واحدُ
فأرواحُنا خمرٌ، وأشباحُنا كَرمُ
ولا قبلَها قبلُ، ولا بَعْدَ بَعْدَهَا
وقبليّةُ الأبعَادِ، فَهْي لها حَتْمُ(٤٩)

فالخمرة روحانية والكرم مادي، وهما من أصل واحد.

ان ابن الفارض يوحد النفس والروح مرة، ويوحد النفس والبدن مرة أخرى، ويتجاوز ذلك في فكرة الوحدة إلى القوى الباطنة، والوظائف الجسمية ليفرق في الوحدة الكلية. والنفس عند ابن الفارض ملكة باطنة، أو هي مركز للشعور والوجدان وما يتصل بالشعور والوجدان من حب ومعرفة ولا تمت إلى العقل النظري بصلة، بل انه ليزدري العقل وينكر قيمة كل علم يستفاد به.

رفعتُ حجابَ النفسِ عنها بكشفيَ
النّقابَ، فكانَتْ عَن سؤالي مُجيبتي
وكنتُ جلا مرآة ذاتي من صدا
صفاتي، ومَني أُحْدقَتْ بأشعّة
وأشهُدَني إيّايَ إذ لا سوَاي، في
شُهودي، موجودٌ، فَيقضي بزحمة
وأسْمَعُني في ذكري اسميَ ذاكري
ونفْسي بِنفْي الحس أصغتْ وأسْمَت
وأوجدتُني روحي، وروح تنفّسي
يُعطّرُ أنفاسَ العبيرِ المُفَتّت(٥٠)

إن النفس إذا خلصت من حجاب الحس كانت قادرة على الوصول إلى الشهود الذي تتكشف لها فيه الحقيقة العليا التي يعجز العقل عن إدراكها ولا يجرؤ على كشفها.

المصادر والمراجع:

1 ـ القرآن الكريم.
2 ـ ابن الفارض، عمر الديوان تحقيق مهدي ناصر الدين بيروت 1990.
3 ـ ابن عربي، محي الدين الفتوحات المكية القاهرة 1329هـ.
4 ـ الترمذي المسائل المكنونة.
5 ـ القشيري الرسالة القشيرية القاهرة 1346هـ.
6 ـ النابلسي، عبدالغني الفتح الرباني.
7 ـ النابلسي، عبدالغني مفتاح المعية مخطوط.
8 ـ النابلسي، عبدالغني الصوفية في شعر ابن الفارض تحقيق حامد الحاج عبود.
9 ـ أفلاطون الأعمال الكاملة.
10 ـ المحاسبي القصد والرجوع إلى الله.
11 ـ د. حلمي، محمد مصطفى ابن الفارض والحب الإلهي القاهرة دار المعارف.
12 ـ د. حلمي، محمد مصطفى الحياة الروحية في الإسلام.
13 ـ الشرقاوي، حسن معجم ألفاظ الصوفية القاهرة 1987.
14 ـ د. العراقي، محمد عاطف المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد.
15 ـ د. نصر، عاطف جودة الرمز الشعري عند الصوفية بيروت.
16 ـ مسلاتي، ميسون قراءة معاصرة لأفكار ابن عربي 1997.
17 ـ د. المهدي، محمد عقيل دراسة في التصوف الفلسفي الإسلامي القاهرة.

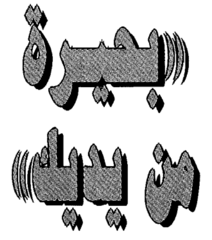
الهوامش

1 ـ صورة يونس آية 32.
2 ـ سورة الأنعام آية 62.
3 ـ سورة الأنعام آية 73.
4 ـ سورة الشورى آية 17.
5 ـ مقدمة الفلسفة العامة د. يحيى هويدي ص 195 ـ 196.
6 ـ القصد والرجوع إلى الله المحاسبي ص 79.
7 ـ المجاهدة: قال الحسن القزاز في مجاهدة النفس: أن لا تأكل إلا عند الفاقة، ولا تنام إلا عند الغلبة، ولا تتكلم إلا عند الضرورة.
8 ـ ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 234.
9 ـ الرسالة القشيرية القشيري ص 143 ـ 148.
10 ـ الرسالة القشيرية القشيري ص 143 ـ 148.
11 ـ الرسالة القشيرية القشيري ص 143 ـ 148.
12 ـ الرسالة القشيرية القشيري ص 143 ـ 148.
13 ـ الرسالة القشيرية القشيري ص 143 ـ 148.
14 ـ يقول الحكيم الترمذي في المعرفة (كتاب المسائل ص 133) «فالمعرفة شجرة غرسها الله في قلوب الموحدين، ووكلهم بتربيتها، فعلى قدر التربية ينالون من ثمرتها. فتربية هذه الشجرة بالماء وهو العلم، والتراب وهو أعمال البر، وبالحراسة وهي التقوى حتى ينال الثمر.

والشيخ عبدالغني النابلسي يقول بعد حديث له عن المراقبة، وكيف أنها أقصر الطرق الموصلة إلى المعرفة بالسير الروحاني «كتاب مفتاح المعية في شرح الطريقة النقشبندية مخطوط عبدالغني النابلسي ص 40» يمكن بالمراقبة اطلاع العبد على الخواطر التي تخطر لجليسه والنظر منه إلى غيره القاصر عن رتبة الكمال بنظر الموهبة للكمال وتنوير باطنه بأنوار المعرفة الالهية.
15 ـ ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 235.
16 ـ ديوان ابن الفارض تحقيق مهدي ناصر الدين بيروت 1990 ص 38.
17 ـ ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 243.
18 ـ ابن الفارض الديوان ص 162.
19 ـ ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 244.
20 ـ ديوان ابن الفارض ص 76.
21 ـ الأعمال الكاملة أفلاطون محاورة مينون ص 57.
22 ـ ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 250.
23 ـ القصد والرجوع إلى الله المحاسبي ص 58.
24 ـ المسائل المكنونة الترمذي ص 95.
25 ـ الفتح الرباني عبدالغني النابلسي ص 15.
26 ـ سورة الأنفال آية 54.
27 ـ الفتوحات المكية ابن عربي ج أ ص 568.

28- الفتوحات المكية ابن عربي ج1 ص 43.
29- الفتوحات المكية ابن عربي ج3 ص 361.
30- الفتوحات المكية ابن عربي ج1 ص 582.
31- الحياة الروحية في الإسلام د. محمد مصطفى حلمي ص 174 - 175.
32- ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 253.
33- ابن الفارض الديوان ص 77.
34- ابن الفارض الديوان ص 79.
35- الفتوحات المكية ابن عربي ص 560.
36- المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد د. محمد عاطف العراقي ص 259.
37- المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد د. محمد عاطف العراقي ص 260 - 261.
38- مفتاح المعية مخطوط عبدالغني النابلسي ورقة 45.
39- ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 259.
40- ابن الفارض الديوان ص 38.
41- حديث قدسي.
42- الفتوحات المكية ابن عربي ج2 ص 566.
43- ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 263.
44- ابن الفارض الديوان ص 148.
45- ابن الفارض الديوان ص 169.
46- ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 263.
47- ابن الفارض لديوان ص 69 - 70.
48- ابن الفارض والحب الإلهي د. محمد مصطفى حلمي ص 264.
49- ابن الفارض الديوان ص 180 - 183.
50- ابن الفارض الديوان ص 65.

شعرية المكان



بحيرة من يديك انموذجاً

• خالد حسين

إشكالية المكان

تكشف الدراسات المشتغلة على مفهوم المكان وفي حقول متعددة، عن أهميته الاستراتيجية في صوغ وتشكيل الكائن البشري، حيث تقوم المنظومة الثقافية، التي ينتمي الفرد إليها في جوانب منها، على أنساق مكانية (فوق ـ تحت ، يسار ـ يمين ، أمام ـ خلف ... الخ) فتستند رؤية العالم أو / النسق التصوري لهذا الفرد أو تلك المجموعة الاجتماعية إلى البنية المكانية المعاشة في تشكلها وتبنينها، وبذلك تتأثر بالفضاء المكاني منظومة القيم التي تتأسس عبر فترة زمنية في الممارسة الاجتماعية، فعلى سبيل المثال، يمكننا تفريع سلسلة من الثنائيات القيمية، انطلاقا من العلاقة المكانية: (هنا ـ هناك) فكل ما يتصل بالـ هنا يمتاز بقيمة أثيرة لدي، وكل ما يتصل باك (هناك) يفتقد إلى هذه الميزة، وعليه تتحكم في أحكامنا اليومية العلائق التالية:

(خير ـ شرير ـ حسن ـ سيىء .. الخ)

كما يتجلى الانحياز إلى المكان في الألعاب الرياضية، فأنا مع هذا الفريق أو ذلك لكونه ينتمي إلى آسيا أو إفريقيا أو أوروبا... الخ، فالمكان يشكلنا أو يتشكل بنا، ويرحل معنا، ويحلم معنا، أنه (الفقاعة التي يعيش الفرد بداخلها ويحملها معه أينما ذهب)2 ويكتسب المكان دلالته وقيمته من خلال دمجه في «نظام اللغة» وبالسيطرة على المكان لغويا، يتم تحويله من اللاتناهي و«الوحشية» إلى التناهي، وعليه يدجن المكان ليصبح مكانا ثقافيا خاضعا لممارسات الكائن البشري حيث يختزن في النسق التصوري للفرد عبر اللغة الطبيعية، ويتموضع في المنظومة الثقافية الكبرى لهذا المجتمع أو

ذاك. من هنا تتنوع قيم المكان ودلالاته تبعا لتنوع واختلاف المجتمعات الإنسانية، حيث لكل منها رؤية خاصة للمكان. وإذا كان الأمر كذلك، فما الدور الذي يشغله المكان نصيا؟ لقد ازداد الاهتمام بالمكان كمكون استراتيجي في البنى النصية إلى جانب المكونات النصية الأخرى:

الزمن، الحدث، الشخصية على صعيد السرديات(3) إذ تجاوز الكتاب المفهوم التقليدي للمكان بوصفه إطاراً للأحداث والقوى الفاعلة (الشخصيات) إلى التركيز على المكان بوصفه محوراً للفاعلية السردية (مالك الحزين - ابراهيم أصلان)، حيث تعددت وتبلورت وظائف عديدة للمكان في البنية السردية: (الوظيفة الشعرية، البنائية، السيمائية ، الرمزية .. الخ) ويمكننا المجازفة بالقول: لولا المكان كقيمة بنيوية ودلالية في النص، لبدا الأخير كلاما عابراً، فالمكان يعضد من علاقة النص بالعالم، وذلك لتقاطع المكان الفني مع المكان الفيزيائي (الموضوعي) في نقاط متعددة، الأمر الذي يعمق من أواصر العلاقة بين النص والقارىء على مستوى التلقي، فعلى سبيل المثال يلعب الفضاء المكاني في رواية (الريش) لسليم بركات دوراً كبيراً في تكثيف فرص تلقي النص وانتاجه نقديا، على الرغم من تعقيد التقنية الروائية، وكثافة الانزياحات اللغوية الغريبة في أسلوب الكاتب، ومهما يكن يعد المكان عتبة من العتبات المتعددة التي يلج منها القارىء/ المتلقي إلى دواخل النص الأدبي لفض أسراره والكشف عن البنية العميقة التي يشتغل النص بموجبها في البنية السطحية إضافة إلى أن الامساك بجماليات النص يتم من خلال المعرفة بشعرية المكان النص واستراتيجيته في بناء النصوص وبناء على ما سبق، فلا نص دون مكان، فالنص الذي يفتقد إلى العنصر المكاني هو نص دون نسب، دون أصل وجذر ونص عالق في الهواء، لهذا ربما تعود فجاجة الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة إلى انعدام خبرة منتجيها بشؤون المكان وأشيائه (كفضاء أنتج فيه النص) في غيابه الفيزيائي أو حضوره، فالمكان يخترقنا دوما لكونه امتداداً لأجسادنا وذاكرتنا عبر الزمن، وللتدليل على أهمية المكان اتجه الاختيار نحو مجموعة الشاعر محمد عفيف الحسيني (بحيرة من يديك) كنموذج لاستكتناه المكان في النص الشعري، بدلالته وعلائقه المختلفة لما تمتاز به المجموعة من احتفاء خاص بالمكان في نصوصها.

تفاصيل المكان الشعري

تتوفر نصوص المجموعة على أشكال مكانية متنوعة، تتشابك فيما بينها لتشكل الفضاء العام، فثمة المكان المهجور والمكان الموحش والممتلىء بالحضور والمفقود والمكان العام والخاص أيضا إلى ذلك تتوفر الأمكنة الشعرية على تفاصيل صغيرة في فضاءاتها، نافذة، عتبة ، مقعد...) التي تضفي على المكان كمكون شعري دلالات إضافية وتكثف الوظيفة الشعرية للنص، كما تسهم في استعادة إلفة المتلقي - القارىء مع المكان وشؤونه، فالكتابة ليست لعبا لغويا، وإنما آلية لتفجير الذكريات والرؤى الغائرة في الأعماق التي انطمست جراء اعتيادية الحياة اليومية بكل آلياتها المحاصرة للروح المبدعة.

إلى ذلك يتصدر المكان العام (المكان غير

المحدد) في بداية المجموعة الشعرية :

«منذ زمان ماتت أميرة في الغابة
غطتها الظلال والزهور الصغيرة
وكذلك أمطار الزمن والحكايات
امتلأت أصابعها بالريح والنعاس
وبوداع قصير كأصوات الغرباء
في الليل يقطعون الغابة يفتشون عن الأميرة»

فالمكان هنا يتسم بطابع عام، رغم أن الإشارة ـ العلامة اللغوية الدالة عليه أتت معرفة بأل التعريف (الغابة). إنه مثيل الامكنة في الخرافة الشعبية التي ترويها «الجدات» عادة، والنص الشعري بحد ذاته شبيه بهذه الحكاية. أي أن المكان ـ هنا لا يعكس لنا خبرة الشاعر الشخصية (اليومية) به، لذلك جاءت العلامات اللغوية المشكلة للمكان تحمل هذه الصفة العمومية: «غابة، ظلال، زهور، أمطار، حكايات، ريح، أميرة، مفتشون... الخ» ومع ذلك فالنص يغري المتلقي بتفكيكه وتأويله:

ينطوي النص على ثنائيات (متقابلات) عديدة، تمنح فرصة كافية للقراءة، لاستغوار البنية النصية، وأولى هذه الثنائيات التي يشتغل بموجبها النص: طبيعي / ثقافي، فالغابة وفق هذه الثنائية، تنتهي الى الطرف الأول من التقطيبة المذكورة (طبيعي) أي إلى المكان غير المألوف، الغريب، والبعيد في الذاكرة، وبالتالي يخلق/ المكان ـ الغابة/ نوعا من المقابلة الضدية مع المكان الثقافي الخاضع لهيمنة الكائن البشري عبر آليات متنوعة ومختلفة: اللغة، الطقوس ، الشعائر ... إلخ إذا، فالغابة كمكان طبيعي مرتبط بالذاكرة وبالغموض والعداوة ومليء بالأسرار والخوف (فهو سكنى الحيوانات المفترسة) فكل منا يحتفظ بتصور ما عن الغابة ويستمر هذا التصور في «أنساقنا التصورية» وفي لا شعورنا، بيد أن كل هذه التصورات تجمعها صفة مشتركة، وهي انطواؤها على: الخوف والحذر من الغابة، وهذا يعكس لنا ثنائية قيمية : الخوف / الامان، فالبعيد والغامض يكون مصدراً للاضطراب والتهديد على عكس المكان الأليف والقريب الذي يوفر لساكنه الطمأنينة والأمان. إن الغابة هي سكنى للغموض والرعب والرهبة، فهي مكان عاتم يحد من الرؤية البصرية وطاقتها بمقتضى الكثافة الا لمسافة قصيرة، فهي تعكس لنا جدلية أخرى: الخارج / الداخل، وهذا يدفعنا إلى طرق مستوى ثان من القراءة وفق ترسيمة غريماس، حيث بإمكاننا الاعتماد على العناصر المتوفرة في النص لاستحضار العناصر المغيبة: المكان = الغابة، الموضوع = أميرة ميتة، الفاعلون = الباحثون (المفتشون) عن الأميرة ، العائق = تصورات مخيفة عن الغابة في الأنساق الذهنية للباحثين، المساعد= ارادة الباحثين ومكانة الاميرة لديهم. فالمرسل يندمج مع المساعد ويحث، هذان العاملان المفتشين على البحث، وبالتالي اختراق الحد الذي يفصل الغابة عن اللاغابة، وبانتهاك الحد، تتحول الغابة إلى مكان (فضاء) صراع:«في الليل يقطعون الغابة/ يفتشون عن الأميرة» وبذلك تتخذ الترسيمة (4) الصورة التالية:

الموضوع : الأميرة الميتة

الصراع

المساعد: إرادة الباحثين ومكانة الأميرة

محور

المعارض : تصورات مخيفة عن الغابة

الفاعلون المفتشون

المرسل: مكانة الأميرة

بمقتضى اختراق المكان، تتشكل

أرضـيـة (قـاعـدة، للسـيطرة على المكان ـ الغابة، تمهيدا لتحويله إلى مكان مألوف بيد أن النص لا يبوح بهذا الأمر، ويبقى ذلك رهين التخمين والظن، فاللغة الشعرية تمارس المخادعة دائما؟ البوح والسكوت والغياب، وتترك المتلقي في حالة قلق على تخوم اليقين واللا يقين.

وعلاوة على هذا المستوى من القراءة، يمكن إخضاع النص إلى مستوى أعمق من التحليل لولا ظواهر مكانية أخرى تستدعي التحليل والقراءة، ومن ذلك (المكان ـ الآخر). فهذا النمط من المكان يسيطر على الأفضية الشعرية، وربما يكون مرد ذلك، الانفصال عن أماكن الطفولة والتشكل، فالشاعر يقيم منذ فترة طويلة في السويد (5) أي في المكان الآخر. المكان الغامض والمقلق بالنسبة للذات وبناء على ذلك، تزدحم هذه الأمكنة بالغياب والوحشة من جراء الإقامة في هذه الأمكنة الغريبة التي تفتقد إلى حميمية أماكن الطفولة الاولى المفعمة بحضور الام:

حجرات معتمة بين عمرك
يا أمي
أي وحشة ـــ للأبواب دونك (ص٣٩).

وكأن الشاعر هنا يقارن بين أماكن الطفولة الممتلئة بالوجود والدفء وحنان الأم والأهل وبين المكان الراهن الذي يقيم فيه، فيكون القارئ بازاء ثنائية ضدية عميقة في النص: المكان الآخر = المكان الأنا، فتتفرغ عن ذلك سلسلة من الثنائيات المغيبة:

الآخر= الأنا
الوطن= اللاوطن
الأهل= الغرباء
الإلفة= الوحشة

فالنص يقوم دلاليا على التضاد بين المكان الموحش الغريب والمكان الأليف الذي يستدعي هنا حضور الام، يستدعي صورة الأم في فضاءات البيوت الكردية، فهي غالبا ما تجلس بمحاذاة الأبواب والعتبات في الصباحات، وبعد الظهيرة تتأمل البعيد أو ترفو شيئا ما لذلك فهي أول من تقابلك في الدار، إنها صورة محفورة في تضاريس الذاكرة، صورة ناتجة عن تشابك وذوبان الكائن البشري = الأم بتفاصيل المكان، يندعك بحنانها وحضورها، فتصبح ـ هي والمكان مكانا واحدا، ويتبادلان الأدوار، فكثيرا ما نقول: (هذا المكان يبوح بحضور أمي) أو (هذا مكان اعتادت أمي الجلوس فيه) ونشير عادة إلى العتبة قرب الباب. إن صورة الأم تتساوق مع أمكنة الطفولة وتتوطن الذاكرة وثنايا الروح من غير براح، إنها تظل محتفظة بحرارة الوجود الذي يرفض بهذا الشكل أو ذاك، فثمة تضاد و/ أو صراع بين الـ هنا والـ هناك والـ هنا يرافقك على الرغم من الانقطاع الفيزيائي، فالمكان الذي شكلنا يسكننا بأشيائه ونكهته وسطوته وذكرياته الحلوة والمرة، فهو مترسب في قيعان النفس واللاشعور بإيقاعه (السريع أو البطيء) يجذبنا إليه من خلال: مساحته، أشيائه، مدنه، ونوافذه:

في كل مساء، عندما يتقوسون كظهيرة
ترقب أعينهم الجميلة الأرض التي افتقدوها
.. المشارف الحزينة
والوردة التي تنظر إليهم كثيرا
صامته ومخطئة
ترتاح على اسمائهم المتوقفة عن الخفقان
تلتمس حرارة جباههم

ومدنهم الشاردة على الطاولات حينما تحدث قطيعة فيزيائية بين الانسان والمكان لأسباب إرادية أو غير إرادية.

وبنأى عن أمكنته وبيئته، فإنه يكون محملا بالمكان، مغلقا (كما أسلفنا) فالغرفة بأثاثها وباحة الدار بعريشة العنب وكائناتها وكذلك، الحي (الحارة) ، القرية، المدينة، أماكن الدراسة ، كلها تتكاتف وتنتظم في الذاكرة في مواجهة المكان الجديد. الـ هنا في مواجهة الـ هناك لهذا لا ينفك المكان الاول - الوطن أن ينبثق في همسات اللغة ويتحول إلى كائن يجالس المغتربين في أمكنة الغربة، ويخفف عنهم الاغتراب في تلك الأمكنة البعيدة.

إن أمكنة الالفة والمودة تتسم بالهيمنة على النصوص، فهي لا تنفك تنهض من ركام الماضي وتشع في الزمن الراهن/ زمن النص عبر لغة شعرية ناضجة وممتلكة لأدواتها التشكيلية.

«هل تتذكر النافذة بزجاجها المكسور
كيف لفحها الهواء
وبقربها تعارك الصغار والغروب
هل تتذكر أنها مهجورة
وملأى بالكلام والغياب (ص٥٧)

فالنوافذ تمثل «انفتاحنا» هنا على العالم، ومنها نستقبل الإشارات القادمة من العالم الخارجي (النور) وليس عبثا أن يقال: البحر نافذة نطل منها على العالم، ولهذا تجاهد الدول أن يكون لها منفذاً (نافذة) على البحر بأي شكل كان، وفي الحقيقة فالأمر يتعلق بكون النافذة صلة الاتصال بين العشاق، وكم من رسائل الحب الجميلة كانت تهرب منها وإليها، وكم من العشاق في أنصاف الليالي كانوا يلتفون ويتبادلون الشوق عبرها. وهي بالتالي مكان ثقافي، بامتياز، مكان متكدس بالذكريات والأحداث والوقائع، ومازال يردد أصداء الوجود البشري على عكس المكان الوحشي (الطبيعي) فالمكان الثقافي في غياب ساكنيه يحتفظ بحرارة الوجود.» هل تتذكر أنها مهجورة/ وملأى بالكلام والغياب/ يحاول الشاعر في نصوصه المكانية أن يمسك بكثافة الوجود، عبر امتصاص المكان في النص الشعري وليس الإشارة المجانية له، ويتحقق ذلك بلجوئه إلى أنسنة المكان ليتحول المكان إلى محور للكتابة الشعرية وصلبها، إنه كائن يشعر بالبرد والوحشة الاليمة:

المقاعد بردانة في الخارج
لا العاشق يجلس عليها
ولا الزهرة الناضجة تمر بجانبها
انها مقاعد بردانة في الشتاء
تعلم نفسها الصبر
مثل الذكريات العتيقة للموتى

فاذا كانت المقاعد كأمكنة ثقافية تنطوي على علاقات أليفة مع الكائنات البشرية، فإنها مع الفضاء الذي تتموج فيه: حدائق، مقاه، تصبح ذاكرة ثانية للإنسان، حيث تختزن جزءا من أنشطته وفعاليته في علاقات بالمكان، لقاءات الحب. الأصدقاء... الخ فهي أمكنة تفوح وتبوح بأكداس من الذكريات، وكثافات الوجود الإنساني، فهي تمتزج بالإنسان وتتداخل بوصفها امتدادا له في الفضاء، وإذا كان ذلك، فان امتياز الكتابة الشعرية يتمثل بهذه القدرة في القبض على اللامرئي في الواقع وجعله واقعا مرئيا جديدا من خلال رصد العلائق المخفية بين الكائن الحي والمكان الذي تحول إلى كائن يعاني من الوحشة والغياب ولهذا فليس له سوى إتقان الصبر، وفي الحقيقة فالغياب يعد ثيمة دلالية مهيمنة في نصوص الشاعر المكانية:

«سلام للمغنين ينسحبون إلى أوتارهم
والشرود الباقي على تلك العتبات»

لقد كانت العتبات دائما تفاصيل أثيرة من فضاء البيوت، وصورها محفورة بعنف في النسق التصوري (المخيلة) للإنسان، فلكل عتبة وظيفة بنائية في بنية البيت، ووظيفة دلالية / رمزية، فحتى يستقبل الداخل فعليه أن «يبدي كل الضمانات الضرورية» على العتبة أولا، حتى يعبر إلى الداخل، فالعتبة تمثل - كعنصر من النسق البيتي - حدا لعملية اختراق الداخل نحو قلب الدار، ولن تتم عملية الاختراق الا بالاتفاق بين الطرفين، وبالعودة إلى دلالتها في النص يتكشف للقارىء / المتلقي عمق العلاقة وزخمها بين المكان والإنسان، فالعلامة اللغوية «العتبات» تتجاوز الفعل الاشاري (كإشارة إلى المرجع المكاني) لتكتسب دلالات إضافية مع السياق المتموضعة فيه، ولتشكل واقعا شعريا - مكانيا منزاحاً ومجسدا لحظة وجودية كثيفة ليس من السهل القبض عليها وبالتالي تخثير هذه اللحظة الزمنية «الشرود» بالكتابة، فالمكان هنا لدى الشاعر لا ينفصل عن كائنه وإنما كلاهما علامة دالة على الآخر، وبذلك يغدو النص نصا مكانياً، فضلا عن تعميق الوظيفة الشعرية بإضافة آليات أخرى إلى آليات تشكيلها للنص الشعري، كما هو الحال في النص التالي المشبع بالمكانية:

ملأت الغرفة بالتهور
وأنت بعيدة
وأنت خلف النافذة
تتجعد المدينة بين يديك ص (٩٦)

لغة المكان

سبق وأن أشرت إلى أن المكان ينتقل في الفضاء اللغوي، من وضع فيزيائي - موضوعي وحيادي إلى فضاء ثقافي رهين المخيلة الإنسانية في دلالاته المتنوعة حسب المجتمعات الانسانية المختلفة، على أن المكان يتجاوز هذه الموقعية في اللغة الأدبية / الشعرية ليتحول إلى كائن نصي، يتنفس عبر أفضية النصوص لأن الأمر - هنا - يتعلق - باستخدام الناص (شاعر، روائي، قاص)، آليات كتابية متنوعة لتحريك المكان وامتصاصه وموقعته ضمن سياق النصوص التي ينتجها. كتقنية لغوية لامتصاص المكان الفيزيائي وبنينة المكان النصي (الشعري) وبالاستعارة ينبثق اللامرئي كواقع مثير:

الوداع يخفق في زاوية المكان وتلك
المناديل الرومانسية ... شاحبة
ومتروكة (5) على المشاحب

فالناص يتوسل بالاستعارة للتعبير عن المكان وأشيائه (الوداع يخفق، المناديل شاحبة) فتنتقل هذه العلامات اللغوية إلى حقول دلالية مخالفة لحقولها الأساسية، فتنبجس الانزياحات الدلالية في التراكيب اللغوية وتتخلق بذلك لغة مكانية تتجاوز الوصف إلى تشكيل كائنات نصية تشاركنا الأحاديث والموت والانين.

الجدار في صداقة أحاديثنا
شارد يثير الغبار
ينطلق في أعمارنا
ويحمل الينا الاتجاهات
مكتنفا في عويله
جدار أخضر مبلل بعطر ليالينا
ومسافة شفاهنا المتباعدة
يتساقط عليه اندثارنا
فيموت كأمتنا
تضيع اتجاهاتنا
فلا يحمل إلينا إلا انيننا منبعثا من
صخبنا القديم» ص (٦٦)

يمكن لنا حسب كتابات جورج لايكوف ومارك جونسن (6) ـ تكثيف النص في استعارة أساسية (قاعدية): الجدار الكائن = المكان الحي، من هذا تتكشف مهارة الاستعارة على التشكيل، فالجدار يحوز على الوحدات الدلالية التالية: شارد، ينطلق، يحمل، يكتنف، عويل، يموت، أنين، حيث نقلت هذه الوحدات الدلالية من فضاء الكائن الحي إلى فضاء المكان وبذلك ذاب المكان الفيزيائي وامتص في اللغة الشعرية، وتشكل المكان النصي وعليه يغدو المكان «بنية بلاغية وجمالية وكتابية «بالاتكاء على الاستعارة التي لها القوة في خلق حقيقة جديدة».

وفي الختام تظل «مشكلة المكان الفني» خارجة عن السيطرة النقدية في النص الأدبي لأن الثقافات الإنسانية تفرز «أنسقة تصورية مختلفة» تبعا لاختلاف البيئات المكانية والتي تسهم بهذا الشكل أو ذاك في تشكيل «رؤية العالم» لهذه المجموعة البشرية وتلك، بيد أن هذه الرؤية تتعقد وتتبعثر في ثنايا النص الادبي كما يتعقد الفضاء المكاني لنزوع الناص إلى اليات عديدة لنسج نصه فينتج عن ذلك لغة منزاحة ومنحرفة عن الأسيقة الأصلية في الاستعمال العام للغة.

الهوامش

1ـ محمد عفيف الحسيني: بحيرة من يديك، عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط (1) 1993

2ـ من مقدمة سيزا قاسم دراز لمقالة يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ضمن كتاب جماليات المكان: مجموعة من الباحثين، الدار البيضاء: عيون المقالات، ط2 / 1988.

3ـ يمكن القبض على التطورات المكانية التي مست الخطاب السردي وملاحظتها بسهولة، بعكس الخطاب الشعري الذي يحتاج من المتلقي إلى جهد مضاعف في حفر النصوص للقبض على البنية المكانية وآليات تشكلها في النص الشعري.

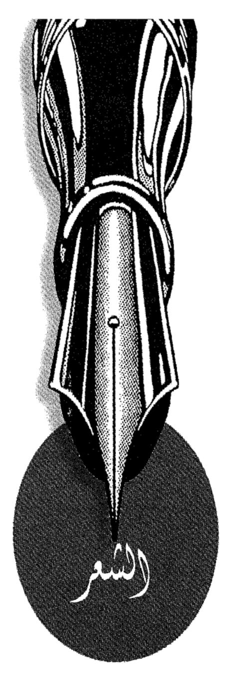
4ـ يمكن الرجوع بشأن ترسيمة غريماس إلى مراجع عديدة: بنية النص السردي، حميد لحمداني و (في الخطاب السردي) / محمد الناصر العجمي، الذي يتضمن قراءة لأبحاث غريماس في النقد.

5ـ بحيرة من يديك، ص4، يطلق جيرار جينيت على هذه المعلومات المرافقة للنص (العنوان)، الهوامش، والملاحظات الأخرى ..) اسم النص الموازي وهي بهذا الشكل أو ذاك تسهم في مقاربة النص الأساس.

6ـ انظر: جورج لا يكون ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها ترجمة: عبد المجيد جحفة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط 1، 1996

7ـ جورج ئو نغمشار: دلالات الاثر، ترجمة عبد العزيز عرفة، اللاذقية: دار الحوار، ط1 1992، ص5

8ـ الاستعارات التي نحيا بها، ص 150


الشعر





• عصام ترشحاني

سؤال

الشتاء....
يمرّ على المنازل العتيقة...
وأنا في المواعيد الصفراء..
أرتجف كالمساءات النائمة...
أتساءل...
كم هي خضراء
نوافذ عينيك...
وأنت تطلعين من ليلٍ
مقتول البياض...
وقمر مسربلٍ
بدماءِ البحر...؟

زهرة دخان

ها هو يلقي بذكرياتهِ
في الموقد...
ويرسم وجهها
على زهرة من دخان
ها هو يحرّك الحطب
لكي يوغل في الاشتعال...
بينما راح طائر البجع
يقول لهُ:
أنا وأنت مختلفان في كل شيء
سوى بالحب
***



قلق

أنقاضٌ.. غابات... ودموع
بحرٌ.. ودماء باردة...
ورماد...
وأنا لم أستطع النوم..
العصافير الكبيرة.. مذعورة،
الأشجار الطويلة... مصابة بالإغماء...

والسكون الهائل
بلونِ قاع المحيطات
شيء واحد يؤرقني
ويزدهر كالوحشة العاتية
في القلب،
والأصابع،
والعيون...
إنّه الموت الذي
لا.. يمنح الانتظار...

* * *

انفعالات

صباحا أيتها الوردة العجوز
عندما تنفجر الأوراق بالقلق
ويصاب الندى
بقشعريرة الموت
أراك تحملين سلّةَ الانفعالات
وتركَضين في كثافة الحياة..
نحو الرجل المدجّج
بالماء.. والجذور، والأحلام

* * *

أسطورة

رأيتها تشكر الغيمةَ
وتهطل مثل غدير النار
إنها أسطورة الأصوات العائدة
من المنفى
ما أن رأت تراب الوطن
حتى فقدتْ صوتها
وتحوّلتْ
إلى زنبقة مشتعلة...
وموجة خضراء.....

* * *



● عبدالرحيم أيوب (الماسخ)/مصر

خطوةٌ أو خطوةٌ أخرى
ويَنشَقُّ الحجاب
وعلى الباب، وَراءَ الطَّرقة الكُبرَى
صَرِيرٌ كالعتاب،
الهاتفُ، الفرَحةُ في عَينيه تَدعونيَ
والزُّرقة تغفو في شفاه الرِّيحِ
جَذَّفْتُ، مَعي أغنية لا تقذفُ الوردَةَ منَ شُبّاكها،
شَمسٌ تُسوِّي قلبها في النار كي تأكُلَهُ
صَمْتٌ يَصبُّ البرقَ في أقداحه
والعُزلَةُ انهارَ الفضا في مائهَا
وابتهجت بالهُوَّة الغِربانُ
خَلْفَ اللحظَة.....
..... الأخرى كَمان يمُسك الأفراحَ من أهدابها
الأحجار تنشَقُّ أمامي؛
الأسَفُ الجارحُ يهوي
والأسَى يَنبُعُ من آهاته البركانُ
والفرحةُ لا تنسى ـ فتأتي ـ إنَّها تخرجُ من قيلولةِ الصّمْتِ...
بجرحٍ راعف
تَحبِسهُ الآلامُ في صرَختها ـ طلْقَتها

والصّوتُ يطويه الزمان
وأنا ماضٍ إلى الفرْحة في رَفاَتِها
يحملني الشّوقُ
ويغْشَى مُقلتَيَّ الألَقُ
الآتي يناديني
ويهديني للقُياهُ الحنانُ!

تثاقل

تَميلُ أكثرَ مِن تَوجُّسها، تدوس ظِلَّها
فيصرُخُ
القلبُ يَفُكُّ قبضتيه الشّرْخُ عَن أحلامه الخضراء
مَروحَة السَماء في يد الشمسِ
وفي المساء تخرج منَ عباءتها
وتقْطُرُ شُهدها في مخمل الحسِّ
نقولُ: نخلة أمٌّ، ولا نقولُ مَن أينَ أتتْ
ففي جذورِها الأصولُ
تَميلُ
نخرج مِن طفولتنا خرُوجَ السَّمك العاري مِن البحر
الهواءُ مخُضّبٌ بلُهَاثنا
وطريقُنا المجهولُ
طَعمُ رحيقها الضافي يُدثّرنا
وأغنية الطيُّور تعيشُ فجرا ينتهي إلى مَزالجِ الحَريرِ
تَميلُ نخلتنا... فكيف نرُدُّها؟
قالوا: مصاطبُ الترابِ حوْلَها؛
بِئرٌ تَحفُّها...، إذا تهوَي بها تَعودُ دانيةَ القُطوفِ
ولم يشيروا للخريف
العابرون يتركُونَ قلوبهمْ وسائداً لنومُها الآتي
وَيبكون احتضارَ الرُّطبَ
البَاقونَ يطْفُونَ علىَ وَجه الحياة في انتظارِ المغْرِبِ
الشمسُ تَضُمُّ خُيوطها
والرِّيحُ تغرسُ ضلْعَها في البحر
والنّخْلَةُ تَغْرقُ في مواجِعها
تَميْلُ
فيستريحُ بقَلْبها المجهولُ
والآتي إلى الظِّلِّ انتَهى!.

قصيدتان

● أيمن إبراهيم معروف



...، وكانَ المساءُ
على شرفةِ النّهر
قنديلَ زيتٍ ينوسُ
على وردة الأقحوانِ
وعصفورة في صلاة المغيب
تُصعِّدُ في غمرة الوقتِ أحزانها
كانَ يشهقُ في لُمَّة الماءِ
مهرُ البكاءِ
وكان البنفسجُ يلهثُ
... يخرجُ منْ عزِّ نومته
يرمقُ الرّيحَ في لوحةِ الغيبِ
والاشتعالِ

ويسألُ عنْ سرٍّ لوعتِها
كائنات المساءِ
وعند انهمارِ السؤالِ
تنوحُ الرّياحُ..
تهيجُ الجهات وتجمحُ
يكبرُ خَطوُ البنفسجِ
يهوي أمامَ الجموعِ
يقولُ لها:
(إنّ هذي طقوس الولاداتِ
في حضرةِ النّهرِ
والانبعاث
ـ التّفتّح ـ)
في زمنِ الموتِ والشّهداءِ
يُصعّدُ أعراسه
في المدى الموتُ
كي تحتفي الكائنات
لأنَّ الذّي ماتَ...
ماتَ لنحيا..
ويرجعَ حبّةَ قمحٍ..
ووردا...
وقبّرةً
في احتفاءِ المساءِ.

* * *

حمّى

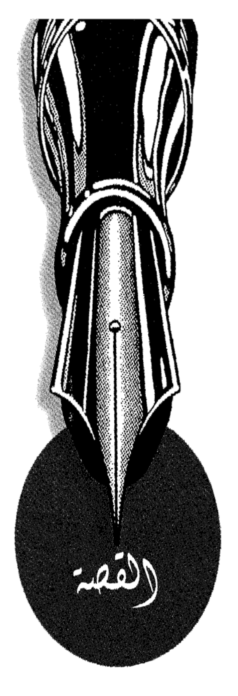
يحلُّ المساءُ...
تحلُّ مواقيتُهُ قربَ بابي

طيورٌ منَ الصَّمغِ عالقة في المكانِ
وقرعٌ على الرّوحِ...
.. صلصالُ أغنيةٍ
يثقبُ الحالةَ الآنَ
.. حشدُ رفاقٍ قدامى
ومزلاجُ بيتٍ عتيقٍ
ووَقْعُ خطى..
وملاءات سود
ولا أنحني!!!!!
رغمَ أنِّي أخافُ طيورَ المساءِ
... أخافُ الرِّفاقَ القدامى
ومزلاجَ بيتي..
.. أخافُ الملاءات..
وقعَ الخطى
و...
أخاف!!!!!
يحلُّ المساءُ...
تحلُّ مواقيتهُ قربَ بابي
وأجلسُ نصفَ شجاعٍ
ونصفَ جبانٍ...
ومنهزمٍ
يَعمَهُ الآنَ في كلِّ
هذا الفراغ.

* * *

سوريا ـ جبلة

٢٠/٥/١٩٩٨م


القصة

قصة قصيرة

وقال استقم

● بقلم: رفقي بدوي/ مصر

هذا الليل الممتد، امتد.

وأنا أبحث عني في ركن من أركان الغرفة، أو في شيء مهمل بجوار الحائط، لاشيء سوى ملابسي القديمة.. معلقة على المشجب، أنفضها علها تسقطني، فأجدني.

ذرات من التراب تسقط.. يحملها الهواء فتخنقني خنقا، فأشتم ضيقي بالمكان.

هذا الليل الممتد، امتد.

وأنا أسبح مع كل التسبيحات، لعل صوتي يخرج من حنجرتي فيسمعه من يتلقفني برحمته.

×××

وجع في القلب.

وجع مستمر منذ أن فتحت رتاجه ودخلته الريح العاصفة مرة في بادىء العمر، ومرات عندما وَخَطَ الشيب رأسي.

قال لي: ياهذا الجالس ترقب مقدمك.. أنت أنت وقدومك مستحيل.

وقال لي: أَعْتِق.. تُستَرق، ومن استرق تحرر من عبودية الجميع، ودخل مملكة الواحد.

وقال لي: اطرح عنك امرأتك، فأنفضك برعشتي وأغسلك بماء طهري.

وقال لي: استقم.. استقم.

قالت التي أنا في دارها هَيتَ لك، وحين هَمَّت بي وفتحت الأبواب هَممتُ بها فأفردت عن كفها ببضع نقود.
ثم غسلتني من درنها بماء كحولي فالتهب جلدي واحترق.
وشهد شاهد من أهلي أنا الذي أغويتها وغلَّقتُ الأبواب، وحين لم أكن أرتدي قميصي فلم يُقدّ من دُبُرٍ أو من قبلٍ، ففتحت كفي فأخذ مني ما أعطتني، ومنحني فرصة الهروب.

× × ×

حين جلست على خزائن البلد، علقت المشانق في كل الميادين، واستجلبت من كافة البلدان رجالا غلاظا ونساء عاهرات، وقوادين، وسماسرة ولصوصا، وبدأت البيع والشراء، فاشتريت الزنا بنصف خزائن البلد، واشتريت بالنصف الآخر رجال البلد، وأحببت الخراب، فصار سكان البلد كتلا من العماء، في كل الشوارع تسير كتل العماء على أرجل وعيون في منتصف الوجه الهلامي، بلا أياد.
رجل أو امرأة.. لا تحديد ولا تجنيس.. تلك المدينة التي تخرج نجاستها كلما ظهر الخيط الأول من الفجر.

× × ×

ياهذا المسمى في شهادة الميلاد، وشهادات الدراسة والتطعيم والتجنيد والسير والسلوك والبطاقة العائلية أنك أنا.. أنت لست أنا، أنا لست محدودبا ولا مقوسا ولا مسلوبا، أنا طاغ وتيار هادر يجرف من يقف أمامه، لكنني كلما حاولت أن أجرف كل ما هو مدون في بطاقتي العائلية ترددت وتقوست وصرت أنت.

× × ×

رعشات، رعشات تنفض جسدك، تدفعه إلى أن تمنحه الدفء.. الطمأنينة، ذلك الجسد المحشور بين شقي الروح والفعل.
حين تنظر إلى المرآة اخلع ملابسك قطعة قطعة.. شاهد جسدك، شاهده، ذلك سيتحول يوما إلى تراب، هل تتركه هكذا؟ هل تتركه دون أن يرتعش الرعشة الخلاقة، قد تكون مسامك مازالت موجودة في جلدك.
انظر إلى كل تفصيلاته، حين لا تجد من تعشقه وتبجله وتجلس لتتلقى هباته وفيوضاته.
اعشق جسدك وتعال عن الاحتياج
هكذا أنت جميل ووجهك صبوح وندي
هأنذا أتعشق فيك لعلك تعشق نفسك.. لعلك تقوى وتعلو.

× × ×

كانت امرأة في بادئ عمري قد دفأتني في حضنها، لكنها قبل أن تمضي، طبعت على فمي قبلة محشوة بالعدوى، فصرت أهرش جلدي، حتى امتلأ بالبثور.
في عمري الأخير قابلتني نساء كثيرات، كل واحدة منهن وضعت همها على كتفي ومضت، وصرت أحمل همومهن التي أثقلتني.. فرحت أتحسس وجهي وشفتي علني أجد قبلة قد تركتها إحداهن.. فلم أجد.

× × ×

كل التواريخ الماضية محفورة في صحفك، كتبتها أنت تذكارا لتفاهاتك، ولم تعد هناك

ورقة بيضاء.. ولم يعد بالقلم مداد. أنت لا تستطيع أن تكتب تاريخ أيام قادمة، كيف تكتبه ولم يعد لديك ورق أو مداد، قد أسرفت ولم تختزن لأيامك القادمة القارسة البرد.. قد أسرفت دون أن يكون لتاريخك السابق ما يستحق التدوين، عليك أن تمضي الآن.. الآن.. فهناك سطر واحد أبيض في آخر ورقة، نحن سندونه بمدادنا.

واحد من مريديك، سيدي لقد أذنبت فاعف عني، اغفر لي، امسح رأسي بكفك، طيبني بكلمة.

إني أعترف أنني لم أطع، وقلت لي لا تقرب هذي الشجرة فاقتربت وأكلت، وحين ظهرت سوءاتي، انتفضت الشهوة في عروقي فتمدد جسدي، وانفلت مني زمام القبض وتمرغ الجسد بالجسد فانتفض الكون من الذعر، وتفتق رحمها عن كتل من العماء تسعى.

إني أعترف أن ارتعاشة الجسد أقوى مني، وأنت سيدي تعلمني أعلم مني، فاصفح الصفح الجميل، وضمني إلى قطيعك، فلقد عدت.



نهاية لاعب كرة

● وفاء الطيب/ السعودية

- هل أستطيع أن أدخل؟

سألت الممرضة بعد أن دخلت بالفعل لتقيس حرارته وضغطه ونبضه كعادتها منذ أن دخل هذا المكان.... دونت شيئا على الورقة بمحاذاة سريره ثم منحته ابتسامة باردة وقالت:

- سأعود لأغير على الجرح.

أي الجراح يحتاج إلى تغيير ضماداته... جراح ساقه التي كانت... أم جراح قلبه الذي تقطعت شرايينه وأوردته.. لا أريد مكالمات ولا زيارات... فقط أريد بعض السكينة لروحي.. أخرجي من غرفتي كل تلك الورود البيضاء والحمراء والصفراء... فأنا لا أبصر غير لون واحد.... لون جرحي المفتوح.

- أنت خاطب أم متزوج؟

سألته الممرضة البدينة بشيء من الإشفاق وكأنها تريد أن تستفهم عن سر غياب أي بصمة أنثوية في حياته. كنت خاطبا وعلى وشك الزواج... وفهم من نظرة عينيها أنها تسأل عن خاتم الخطوبة.. فأشار إلى النافذة... رميت به مع الحذاء من النافذة... أتذكرين ليلة أن خلعت ثيابي كلها ونظارتي والحزام الطبي وحذائي؟ لقد خلعت الخاتم ورميت به من النافذة... كنت على ثقة من أنها ستتخلى عني كما تتخلى عن ثوب قديم في خزانة ثيابها.. أتعلمين؟ أنا الذي ملأت خزانة ثيابها بالحرائر الجميلة والعطور الثمينة من مخازن لندن وباريس وأثينا.. رصعت معصميها بالأساور وطوقت عنقها الجميل بالعقود... في كل رحلة دوري أو كأس كانت تودعني بالعبرات وتستقبلني بالسؤال عن الهدايا... تعلمت أن أصافحها بيد وأقدم هدية باليد الأخرى... وأنتظر أن تجلس على حافة مقعدي لتنظر إلى قدمي بإعجاب... يالقدمك الذهبية!! لابد أنها متعفنة في مكان ما تنتظر الدفن... وربما رموا بها في القمامة... من يهتم لساق مبتورة؟ نسيت أن أسأل عنها بعد العملية... أنت طبعا لا تعرفين شيئا عنها.

توجهت الممرضة نحو الباب خشية أن تدخل معه في أسئلة لا تقدر على الإجابة عليها فهي ممرضة في قسم العمليات، وظيفتها أن تقيس درجة الحرارة والنبض والضغط ثم تسقي الدواء... دون أن يبلغها أحد أين توضع الأطراف المبتورة... قبل أيام سألتها مريضة شابة أين وضعوا مرارتها... قالت إنها تريد أن ترى مرارة الأشياء التي تكدست بداخلها.. وسألها شاب موجوع أين وضعوا الشريان الذي استأصلوه من قلبه! كان يريد أن يريه لحبيبته... ثم سألتها طفلة بريئة عن لوزتيها... ولماذا لا يعيدونها إليها؟

قال في استعطاف قبل أن تخرج من الغرفة: «لا تذهبي من فضلك».

توقفت قليلا ولم تستدر إليه... تتصنع الاستعجال حتى لا يبدأ بالسؤال.

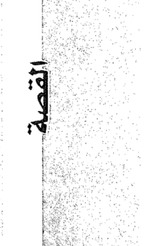
«هل عندك وقت لتسمعي القصة!»

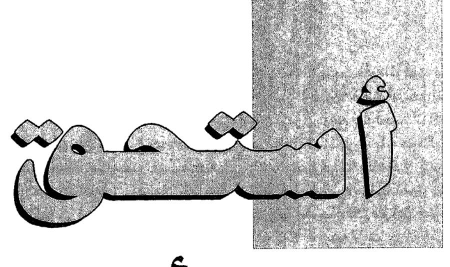
لم تشأ أن تخجله فليس في هذا المكان ما يستحق أن يكون قصة تثير شهيتها للإصغاء... فقدت المقدرة على الدهشة لكثرة ما سمعته من قصص! ليس هناك ما يثير الشفقة فلابد أن خطيبته التي طاردته لشهرته سوف يطاردها شبحه وهو يسير بعكازين.. كان قد فهم أن قصته لا تثير اهتمامها فقال مسلما:

- ألا يهمك أن تعرفي من هي (حصة)! ارتجفت الممرضة قليلا ولم يفطن لذلك... (حصة) تكون ابنة عمي التي خلعت من إصبعي خاتمها قبل عامين ورميت به على الطاولة أمامها... أحسست يومها بلذة التملص من حبال قد تشدني إلى الوراء.. كنت مستعجلا... أحلم بالشهرة والثراء والتوقيع على دفاتر المعجبات... كنت مستعجلا.. لا وقت لدي أضيعه مع أنثى لا تريد سوى الحب... ولا شيء غير الحب... هناك أشياء كثيرة وقتها كانت عندي أهم بكثير من الحب.. لم يكن لدي وقت لسماع عبارات وردية ليس هو أوانها.. وأنا لاعب كرة وقته ليس ملكه... دائما أتطلع إلى الأمام... اللاعب الحقيقي لا ينظر خلفه حتى لا تفر الكرة من بين يديه... قاومت حبها.. فلم أكن أريد أن تتسلل إلى ملعبي بهدوئها وعذوبة صوتها الذي يخدرني... أنا لاعب كرة أموت لو تخدرت حواسي دقيقة واحدة... حتى عندما أسقط على الملعب وأتألم أرفض أن يسكبوا المخدر على موضع إصابتي! أريد أن أبقى متيقظا حتى النهاية!! اللاعب اليقظ يعرف كيف يسدد هدفا حتى في الوقت الضائع! و(حصة) ليست من النوع الذي يليق بحياة

الملاعب! إنها لا تعرف شيئا عن ماركات الأحذية ولا الفانيلات.. وتخلط كثيرا بين (الهلال) و (الاتحاد) على النقيض من «هيفاء» التي تجيد لغة التسلل إلى الملعب خلسة... جلست على النجيل الأخضر ثم رمت بالكرة على الشباك وصنعت هدفا جميلا لا يد لي فيه.. لم أستطع مقاومته... كنت حارس مرمى ضعيفا جدا... كانت تقدم لي في كل مناسبة حذاء جديدا وفانيلة وميدالية! «هيفاء» امرأة تعرف كيف تصوغ كلمات التشجيع وهي تتفرج معي على مباراة بين فريقي وفريق آخر! تعرف كيف تقفز وتصيح.. تضرب بيدها على الطاولة ثم تحيط بذراعيها حول عنقي كلما سددت هدفا!! هل فهمت شيئا؟

كانت الممرضة تتهيأ للخروج ولم تشأ أن تخبره أنها فهمت! إذن تلك هي «حصة» التي بكت على الهاتف وسألتها عن قدمه المبتورة!





أستحق هذا الألم!

عبد الكريم فاضل - المغرب

آه، لو علمت ما كان يخبئه لي قدري، لما جازفت لأصل إلى هذا المكان القذر، ولما حكمت على حياتي بالانتظار، ما يحز في داخلي، أني لم أخلق للانتظار، فأنا خلقت للسعادة والمرح..

استوت جميلة في جلستها وتمثلت حبيبها «سعيدة» الذي لاتعرف شيئا عما فعلته به الأيام، فتسارعت دقات قلبها، وراحت تتهم نفسها بالطيش والحماقة، وإنها الآن كلما فكرت فيما أصابها تؤنب نفسها إلى حد الازدراء والاحتقار، تبادرت الدموع إلى عينيها وهي تتذكر حياتها المرحة وفكاهات وضحكات صديقاتها أيام يجتمعن في بيت إحداهن ويتبادلن قصاصاتهن مع الأحبة، وفي يدها مرآة تنظر منها إلى وجهها الذي علته صفرة وتوزعت عليه بقع سوداء هنا وهناك.

كانت جميلة أكثرهن قصا عن حبيبها سعيد، ولكم كانت نشوتها عميقة لما كانت تشعر بالدلال الذي كانت تناله من صويحباتها لرشاقتها وحيويتها، وأناقتها وجمالها! الذي كثيرا ما تباهت به أمام سعيد، مدعية أنها تكره المساحيق، وأن جمالها طبعي وستبقى على ذلك، ولم تستعمل في يوم مساحيق قصد البحث عن جمال مزيف لأنها كانت دائما تردد أن الجمال يهبه الخالق ولا يد للإنسان فيه..

عادت جميلة من جديد لذكرياتها، فاستطردت تقول: آه.. لكم يدهشني أن أتذكر الآن كل شيء بوضوح! كنت قبل ذلك اليوم لا أحمل هما، ولكنني أصبحت من ذلك اليوم المشؤوم مضطرة إلى أن أفكر، وأتأمل هذا الوجود، فتصدمني الحكمة الربانية في خلقه.

فأقول لنفسي: أستحق كل هذا العقاب..

- كم كان ذلك اليوم جميلا، حين رماني سعيد بكلمات مؤدبة خجولة! وبالرغم مما كنت أشعر به من كبرياء، وغرور وجدتني أنظر إليه نظرات عطف، فاستهوتني لذة الوقوف معه لأبادله الحديث، فلما دنا مني أضحت علامات الخجل بادية على

محياه، مديده للسلام، فرددت له بالمثل، تلعثم في كلامه، فصعب عليه الموقف، فتعسر عليه مخاطبتي، لكنه في الأخير، تمكن من استفساري: أين تتجهين؟ حينئذ أدركت أنه لاخبرة له في مغازلة الفتيات، وإلا ما استفزني من البداية بهذا السؤال، ومع ذلك أجبت أنا الأخرى إجابة مبهمة لعله يفهم أن طرح مثل هذه الأسئلة في البداية عادة ما تكون نهاية هذه البدايات، ومع ذلك أضاف سائلا: ما اسمك؟ فسميت نفسي باسم حضر في تلك اللحظة ، أتدرسين؟ نعم. أين؟ في إحدى الثانويات.. حينها: أخذ يعرفني بنفسه: إن اسمي، سعيد أعمل موزعا للمواد الاستهلاكية في أحد متاجر الجملة، مستواي الدراسي بسيط ، لكن مع ذلك أعرف الحساب جيدا، وأحرر بنفسي عقود البيع... بعدها استسمحته ، مدعية أن موعد تسلمي وثيقة من إحدى الإدارات قد حضر، إلا أنه ألح أن أعين موعدا نلتقي فيه فكان له ما أراد، فمضيت وأنا أشعر أنه يترقبني من بعيد.

مرت أسابيع، إن لم أقل شهورا، نسيت ونسيت موعده، كنت في هذه المرحلة قد كثرت مواعيدي مع عشاق الجمال، إلا أني لم ألمس من أحدهم ولو مرة واحدة ما كنت أحلم به فكان الفشل يخامرني بعد كل لقاء، ولكن تمنيت أن أخرج من دائرة هؤلاء لأرحل بعيدا وأن أعوض عائلتي عن التعاسة التي لازمتها منذ مات والدي...

لاحظت وأنا أسير بتريث شديد، وجها قبالتي ، يقترب مني شيئا فشيئا، بدا وكأني رأيته في حلم ذات ليلة، توجه صوبي إلى درجة أنه أخافني، فلاحت في ذاكرتي استفهامات كثيرة، فقد يكون أحد الذين أخذت منهم «مبالغ» وانقطعت عن لقائهم...

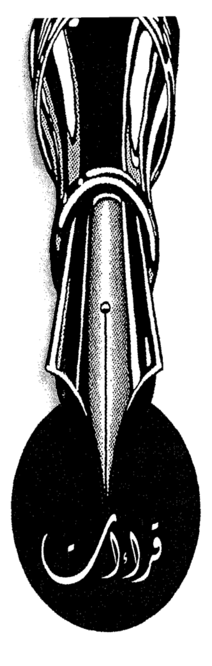
يعترضني ، يحييني باسم ما تعودت تقديمه لمن أعرفهم جيدا، فيذكرني بأنه فلان، وأنه انتظرني طويلا... في ذلك المكان الذي اتفقنا عليه، لكنه أصيب بخيبة أمل، مؤكدا أنه يبحث عن شريكة لحياته، وقد وجد فيّ جميع ما يبحث عنه الرجل...

حينها قارنت بين هذا الكلام، وبين ما كنت أبحث عنه عند أولئك، أحسست برغبة سعيد في الزواج فابتسمت، ورجوته مسامحتي لظرف طارىء في ذلك اليوم ووعدته أني سألتزم في الموعد القادم، بعدها تبادلنا الحديث، وأخذت مواعيدنا تنتظم، فأحبني بجنون، فأصبح يقاسمني كل ما يحصل عليه من تعب عمله.. ومكثنا على هذا الحال، كنت خلالها سعيدة وحائرة، كان سعيد يستجديني في كل مرة لتحديد موعد الزواج.. لكني وبالرغم من أني أخذت ألقبه بحبيبي وعشيقي، لم أكن واثقة مما أشعر به نحوه إن كان حبا حقيقيا..

وحدث في يوم أن أحد الشبان المهاجرين، استدرجني، فركبت سيارته الفاخرة، فلمست في كلامه المعسول كل آمالي، وتصورت كيف أنني سأهجر إلى هناك حيث وعدني وسأغرق عائلتي بالهدايا والأموال...

توطدت علاقتي به إلى درجة أن سعيدا أخذ ينزعج من تصرفاتي واعتذاراتي المتكررة ، كنت أخطط بإحكام لإنجاح ما وعدني به هذا المهاجر، وفي نفس الوقت كنت أحاول أن أقصي «سعيد» من حياتي بأقل إيلام حتى يعيش حياته من بعدي بشكل عاد ومنتظم...

وللقدر - أحيانا - أساليب غريبة، تمكنت أخيرا من الهروب معه في سيارته إلى فرنسا، بعد مدة من معاشرته ملني، فقذف بي وسط كلاب جائعة تبحث عما تنهشه، فأصبحت أتقاذف من هذا لذاك، إلى أن استقر بي المقام لوحدي بعد أن تمكنت من الحصول على منصب شغل، أخذت أستجمع قواي فحمدت الله على حالي، ولكم كانت غبطتي لما أرسلت أول حوالة إلى عائلتي! بعدها تأقلمت مع حياتي الجديدة.. لكني ذات صباح بارد، شعرت بحرارة غير عادية في جسمي، فشعرت بألم حاد وتقيأت ما في معدتي، هاتفت مصلحة طبية بأحد المستشفيات وبعد تحليلات مكثفة، قيل لي ، أني أحمل جسما غريبا في دمي، وهو بصدد تدميري...


قراءات



ميخائيل عيد وأسئلة الحداثة

● الدكتور خلف الجراد

الشاعر والقاص والمترجم ميخائيل عيد، مازال يمارس طقوس الكتابة ويتلحف هموم الإبداع والبحث، وهو الذي رفد المكتبة العربية بما يقارب خمسين كتابا من الشعر والقصص وحكايات الأطفال وعيون الأدب البلغاري.

ها هو اليوم ينخرط في إشكالية الحداثة وأسئلتها المعقدة العصية على الإجابة، المطروحة في الغرب والشرق ... وفي العالم كله، على صعيد الدراسات الفكرية ـ الاجتماعية، وعلى صعيد الشعر والفن والجماليات.

دراسة ميخائيل عيد «أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح» (من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق / 1998) لا تناقش الموضوع من باب فلسفي ـ تنظيري، كما عالجها هابرماس. أو هيغل أو هيدغر أو غادامر .. إلخ، ولا تزعم الإجابة على أسئلة الحداثة، التي أصبحت محور مئات المؤلفات والدراسات والمناقشات، ولا سيما بعد دخول العالم مرحلة جديدة من التاريخ (منذ حوالي ربع قرن) يطلق عليها مؤقتا «ما بعد الحداثة» ... حيث لم تتبلور ملامحها بعد، وبالتالي لم يتفق على اسم مناسب يحتويها.

ولكن هل ثمة إمكانية للوصول إلى التحديد الدقيق، إلى الفن الكامل والابداع

الخالص، وبالتالي إلى الحقيقة المطلقة؟!!

ميخائيل عيد يؤكد: أن الوصول إلى الفن المطلق، إلى الابداع الخالص، إلى الجوهر القائم بذاته، أمر مستبعد تماما، بل هو فوق طاقة البشر.

والشعر بذاته على استحالة الوصول إليه، هو تعبير انفعالي لا يمكن تعريفه أو تحديده أو نقله إلى كلمات أخرى غير كلماته التي ولد بها كائنا عضويا تشريحه يقتله، ووصفه يشوهه ويحط من قدره (ص 8).

في إطار نظرته إلى المسألة الثقافية في العقود الأخيرة (الأزمنة الساخنة) يتحدث عيد على الترجمة بوصفها أحد الأسلحة الرئيسية في أيدي الداعين إلى التجديد والخروج العربي إلى رحاب الثقافة العالمية. وقد استعمل سلاح الترجمة التياران ـ المنفتح والمحافظ، ولكن لغايتين مختلفتين، الأمر الذي انعكس على ملامح الثقافة العربية المعاصرة بصورة متناقضة.

كانت المجابهة شاملة استخدمت فيها الأسلحة كافة، وكان ذلك انعكاسا طبيعيا للتوتر الاجتماعي ـ السياسي، إذ دار الصراع الثقافي في جوهر الأمر حول الأمور الاجتماعية والسياسية أيضا. ولم يخل أي ميدان من المتطرفين. فالداعون إلى التقدم الاجتماعي، وجدوا أن من عوامل التقدم انخراط المرأة في العمل إلى جانب الرجل، وضرورة المشاركة بينهما في ميادين الحياة المختلفة. في حين أن المحافظين رأوا رأيا آخر مفاده أن مهمة المرأة الأولى هي العناية بالأسرة، وبالتالي لا يجوز أن تشارك في الحياة الاجتماعية مشاركة واسعة لأن في ذلك مفسدة لها وللمجتمع. وكان هناك متطرفون من كلا التيارين.

يستعرض ميخائيل عيد صورا مختلفة من الصراع، الذي تفجّر بين الطرفين بدءا من نهاية الاستعمار العثماني، فمثلا عندما انفعل بعض التجديديين، ردوا على المحافظين بعنف، وكان شعارهم: شرف المرأة ليس في سروالها، بل في رأسها، وقيمتها الحقيقية في عملها الاجتماعي، ولن تكتمل إنسانيتها إلا بالعمل، ونسي بعضهم أن تحرر المرأة جزء من تحرر المجتمع ولا يتم بمعزل عن القضايا الأخرى. وظن بعضهم أن تدنيس كل القيم «القديمة» أو رفع صفة القداسة عن ما هو غير مقدس (في نظرهم) مسألة أساسية، أو هي جزء أساسي من المسألة الأساسية في المعركة ضد المحافظة التي أطلق عليها اسم «الجمود» حينا واسم «الرجعية» حينا آخر.

وكانت أطراف المعركة كثيرة ومتنوعة: شعراء وكتّاب وباحثون اجتماعيون وسياسيون وغيرهم، وينقل لنا ميخائيل عيد بعض أساليب «المعركة» وأسلحة «المتحاربين» من الطرفين.

وكانت المسألة تتجلى برمي الآخر بأي سلاح يقع في متناول اليد، وضاع العلم والمنطق بين أقدام المتحاورين باسم «العلم والمنطق»، فاستبدل قانون التفاعل بقانون التناحر، ومنطق الحوار بمنطق التجهيل وتسفيه الآخر.

وتصادمت التيارات ... انزوى المحافظون واحتضنوا الماضي بحرص ورخموا عليه كما ترخم الدجاجة على البيض، حالمين بأن تفقس من هذا البيض نسور الأزمنة المجيدة الغابرة، وأوصدوا الأبواب والنوافذ جيدا كي لا تستغفلهم نسمة باردة وتلامس البيض فيفسد.

ميخائيل عيد ـ الشاعر المرهف، ابن القرية الذي نشأ فقيرا ونضج عامل بناء،

انخرط في صفوف الحركة الشيوعية باخلاص ونزاهة وتفان، لذلك كان يتلقى سهام النقد من باب أن الشيوعية تركز على العامل الاقتصادي في العلاقات الاجتماعية، ومن هنا يستذكر أن واحدا من الأساتذة الأجلاء كان يهمس في أذنه كلما التقاه: «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان»، فكان عيد يرد باسما: «ولكنه ويا للأسف، لا يستطيع أن يستغني عن الخبز».

وهكذا تداخلت عناصر «المعركة»، وتشرذمت أطرافها، وكما انقسم المحافظون على فئات كذلك انقسم المحدثون أو «الحداثيون» إلى فئات، بل صار كل واحد منهم مدرسة بذاتها، بل حداثة بذاتها وعصرا بذاته.

وكان المقلدون والمقلدات «أكثر من الهم على القلب» على هذا الرصيف أو ذاك... وكانوا يسمون تقليدهم الغرب وتقليد بعضهم بعضا «حداثة الحداثة» (ص 15).

المحافظون المتشددون يعدون الخروج على «الأساليب المتبعة» كفرا أو كانوا كالكفر، والشكلانيون المتطرفون يرون الأساليب المتبعة قيودا لا تليق بالابداع الذي يجب أن ينطلق حرا من كل قيد.

ونتيجة تلك المعارك الفكرية - الأدبية ليست سلبية كلها، فبعد الجري الطويل في حلبات التباري (تقليدا للغرب أو التزاما بالتراث وحسب) وقف المتبارون لمراجعة الذات، مقتنعين بأن الإبداع ليس تقليدا للآخرين، وليس قوالب أنتجها الأجداد دفعة واحدة وإلى الأبد. كما أدرك الطرفان أهمية الحوار والاعتدال والتوازن. والحوار الثقافي - الحضاري أخذ وعطاء... وأن الإفادة من خبرة الآخرين لم تعد موضوع نقاش... وتبقى مسألة أن ندرس تربتنا الثقافية جيدا وأن نحسن الغرس ورعاية الغراس، وأن نولد غراسا فريدة متميزة نقدمها لبساتين الآخرين كي تزدهر حديقة العالم الثقافية المشتركة.

يحلل ميخائيل عيد في كتابه مسألة إشكالية أخرى، وهي علاقة الواقعية الاشتراكية بالابداع، أو بحسب تساؤله «الواقعية الاشتراكية بين الميكانيكية والتحريف». حيث يرى أن الفكرة الأساسية لمفهوم الواقعية الاشتراكية هي في كون الواقع له الأولوية في الوجود وفي كون النشاط الفكري والفني انعكاسا، من خلال الذات الفعالة، لهذا الواقع المادي، الذي ليس بحاجة لأي نشاط ذهني لكي يوجد. لكن الظاهرة الواقعية، طبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية، فائقة التعقيد كثيرة التشابك... ومن هنا تتولد الإمكانية لأن تستنبط منها آلاف الصور الأدبية، وتنوع الصيغ يكمن في جوهر الإبداع، الذي يقوم على أسس عامة واحدة ثم يعطي، كالحياة، صورا فريدة متميزة لا حصر لها، فيها الصفات النوعية للكائن، وفيها التفرد والملامح الذاتية الخاصة.

وميخائيل عيد يعي تماما (وهو الذي يمارس الإبداع في ميداني الشعر والقصة) أن الصيغة الفنية، على الرغم من صدقها، وعلى الرغم من كونها انعكاسا لظاهرة واقعية، تختلف عن الصيغة العلمية الصارمة. فقد يتحدث عشرات الأدباء الواقعيين حول ظاهرة واحدة ويكونون صادقين لفنهم دون أن تأتي صيغهم الفنية واحدة، في حين يتوصل علماء من أمم مختلفة إلى صيغة واحدة لدى بحث ظاهرة معينة بحثا علميا. أما الصيغة الفنية والأدبية المبدعة فلا يمكن أن تكون كذلك... الصيغة الفنية ابنة

الانفعال المتقد والخيال المجنح، الذي يضرب جذوره في أرض الواقع وذؤاباته لا تدرك إلا بخيال مجنح (ص20).

من جهة أخرى يستغرب عيد الهجوم غير المسوغ على الواقعية الاشتراكية، متسائلا عما إذا كان هناك فن منفصم عن الواقع ولا تقوم بينه وبين الواقع أية صلة؟!. إن واقع الفن والأدب يظهر لنا العكس تماما. الفنانون جميعا وكذلك الآداب والعلوم جميعا ذات منشأ واقعي ... بل وأكثر من ذلك ... كانت ذات منشأ نفعي مباشر.

ولكن أين هي الميكانيكية؟

الميكانيكية هي في الزعم أن العمل الفني هو انعكاس للواقع، كما في المرآة، بحيث لا يبقى أي دور للذات الفاعلة، وحيث يلغي العام الخاص تماما، وتتجسد على الصعيد السياسي في شعار «من ليس منا فهو ضدنا»، وفي الدوغمائية وضيق الأفق والفجاجة.

وبرأيه فإن الفهم الميكانيكي المبتذل للواقعية هو ما أوجد الزعم بأن الواقعية تفرض أحادية الأسلوب في أثناء معالجة ظواهر الحياة المحددة، هذا إذا افترضنا أن الذين طرحوا هذا الزعم كانوا حسني النوايا... في حين أن الواقعية أبدعت أعمالا عظيمة فريدة في الأدب والفن. فمثلا رغم أن ناظم حكمت وبابلونيرودا على سبيل المثال، من مدرسة فكرية واحدة، بالرغم من ذلك نرى اختلاف الصيغ والأجواء التي أبدعاها. وهذا ما يؤكد من ناحية أخرى أن العمل الإبداعي الحي لا يمكن أن يكون نسخة طبق الأصل لأية ظاهرة أو لأي عمل ابداعي آخر، فالعمل الابداعي هو دائما متفرد وأصيل (ص 25).

ويأخذ ميخائيل عيد على أعداء الواقعية الاشتراكية قولهم إنها مستوردة، وأنهم يحشدون في الرد عليها كل ما قاله خصومها من أدباء ونقاد وسياسيين في جميع أنحاء العالم ومن مختلف المدارس الأدبية التي لا نعرف عنها أكثر من أسمائها أحيانا، وهم لا يرون في ذلك استيرادا!!.

كما أن منتقدي الواقعية الاشتراكية يهاجمونها بسبب «الالتزام»، والالتزام قيد، في حين أن الفن أشبه بعصفور حر، حر تماما، حر أكثر من اللازم. وهم في ذلك ينسون أو يتناسون الأمر الجوهري أن الموقف قضية، وأن الحياة لا معنى لها بلا هدف، ولا قيمة للفن من دون قضية.

وفي هذا الإطار يبدي عيد دهشته في كون الموقف يشكل قيدا، لأن صاحب القضية المخلص لا يرى نفسه مجبرا أو مكرها على انتهاج نمط معين من الحياة والمواقف. فإذا كانت القضية قيودا فمن أرغم الشهداء من المناضلين على الموت في سبيلها؟ ... ثم إن الفن العظيم حقا هو قضية كبرى بحد ذاتها، لأنه انعكاس لقضية الإنسان العظمى.

في موضع آخر من الكتاب يعاود الكاتب طرح قضية الواقع والواقعية وعلاقة الأدب بالواقع. وبعد عرض موجز لجملة الآراء والاتجاهات في هذا المجال، حيث يلاحظ تداخل السياسي والأدبي والموضوعي والذاتي، وكثرة الاتهامات، والاتهامات المضادة ... إلخ، يبدي رأيه في هذه المسألة الإشكالية انطلاقا من أن الواقعي هو الموجود. وكل ما يوجد يصير واقعا أو واقعيا ولا فرق، العدم المطلق، المستحيل فلسفيا وعقليا، هو وحده غير واقعي، والذين يؤكدون صلة الأدب بالتجربة الحياتية، أي بالممارسة معيشيا، لا عبر الثقافة فحسب، مسمين ذلك نفيا

لصلة الأدب بالواقع أو بالحياة إنما يقعون في غلطين كبيرين: أولهما أنهم ينسون أو يتناسون أن إمكان استقلال الإبداع عن التجربة لا يكون إلا نسبيا جدا... إذ يستحيل ألا تلقي البيئة والزمان وأحداث الحياة الشخصية «أي التجربة الحياتية» شيئا من ظلالها، أو أن تضفي شيئا من تلويناتها على الناتج الإبداعي، ولو كان الأمر خلاف ذلك لأنتج مبدعا ثقافة متماثلة أعمالا ابداعية متماثلة، وهذا نادر الحدوث، إن لم نقل مستحيل الحدوث، وأكثر من ذلك يستحيل أن يعيد الكاتب نفسه كتابة رواية أو قصة، تماما كما سبق له أن كتبها. ومن هنا يكون من قبيل المبالغة زعم الشكلانيين أن سيرة الأديب أو الفنان ليست سوى نتاج ثانوي للفن، وليست السبب في وجوده، أو من أسباب وجوده، كما يبدو مبالغة أكبر قولهم: «إن المبدع هو نتاج الإبداع وليس منتجا له».

والخطأ الثاني هو فصلهم ثقافة المبدع عن سيرته، وبالتالي عن تجربته فصلا تعسفيا ص (118).

من ناحية أخرى يرى ميخائيل عيد أنه من قبيل المبالغة أيضا زعم أصحاب مدرسة التحليل النفسي أن الإبداع عملية مرتبطة باللاشعور وحده، متسائلا في هذا السياق عن معنى اللاشعور، وهل غير الواقع الذي عشناه ونسيناه أو عاشه أجدادنا في أثناء مراحل تطور الجنس البشري ثم توارثوه جيلا بعد جيل، وتطوروا عبره وبه فكرا وجسدا وحسن أداء إلى أن وصل إلينا؟!

ويؤكد هنا أن اللاشعور هو واقع كان فاعلا وعلى السطح، ثم توالت الأحداث والوقائع فأغرقته إلى حيث سكينة الأعماق، وشغلنا عنه بما يستجد من أمور يومية وأحداث، وقد يرقد هناك لكنه لا يفقد فاعليته.

وبالتالي يحق للمرء أن يطرح الأسئلة التالية: لماذا يستيقظ اللاشعور، أو هذا الجانب منه إثر هذا الحادث أو ذاك؟ ولماذا لا يستيقظ كله، بكل مخزوناته دفعة واحدة، أو حين نطلب منه إراديا أن يستيقظ؟ وهل يحدث التداعي إلا بتأثير حادث واقعي محدث؟ وحتى لو كان هذا لا مكان له، فهل يمكن نفي أن اللاشعور كان واقعا شخصيا أو كونيا، كمن في أعماقنا ثم استيقظ؟ وهل كمونه يلغي أنه كان واقعا؟ وهل استيقاظه يلغي، تماما الحاضر الذي نعيش فيه، أم أن التداخل والتمازج أمر قائم وموضوعي، ومن ثم واقعي؟!

وإذا كان الواقع معطى كاملا وشاملا فإن عملية إدراكنا له ليست كذلك، إنها تتكامل وتتسع مع كل إبداع، وبعد كل ممارسة، أما السؤال: كيف نعكس هذا الواقع فينقلنا من تخوم الأدب إلى تخوم علم الجمال ... وأما السؤال: من يخدم عكسنا هذا الجانب من الواقع وبهذه الطريقة فيخرجنا من عالمي الجمالي والأدبي ويدخلنا أو يزج بنا في عالم السياسة، ويضعنا أمام مسألة الطبقات والفئات الاجتماعية، وتآلفها، أو تنافرها، تآخيها أو تصارعها ... إلخ، فإن الكاتب يقر بأنها مسألة شائكة، ولن تحسم عبر مناقشات مسائل الأدب. مع تأكيده أن مهمة الأدب الأساسية هي أن يبدع الجمالي، ولن يتاح له ذلك إلا إذا عكس فنيا المسائل الجوهرية التي يطرحها عصر المبدع (ص 120).

يطرح المؤلف آراءه ببساطة ودون الادعاء بالاستاذية أو إعطاء «الدروس» والحكم، بل يعترف في مواضع عديدة أنه «لا يجيد التنظير» أو التفلسف في مسائل

الشعر والجمال والفن والأدب، وأن كل ما عنده أسئلة معذبة، مقلقة، ضاغطة ... تحاصره مرارا وتكرارا، فيحاول الإجابة عليها من واقع تجربته الإبداعية وخلفيته السياسية.

مع وعيه التام بأن الأسئلة هي هي منذ مئات السنين حول الجمال والفن والأدب والوجود ومعنى الحياة. ففي الجمال وحده - على سبيل المثال - تكوّنت مدارس كثيرة وتضاربت الآراء ووجهات النظر، ومازالت المسائل ذاتها قيد المناقشات والحوار والاختلاف.

والكاتب بتواضعه المعروف يصرّح أنه يشعر ببؤس أسئلته، وبالخوف من مواجهة هذه القضايا الإشكالية، فهل يكف عن الكتابة ؟! ... لا. لأنها متعته الكبرى.

من هنا يطرح ويسأل ويحاول الإجابة انطلاقا من واقع تجربته ورؤيته إلى الكون والحياة والمجتمع، ومن طبيعة فهمه لمعنى الأدب وغايته ووظيفته العظيمة.

فيكتب عن الثروة الجمالية في شعر أبي سلمى، مع أن النقاد وعلماء الجمال قد لا يرضيهم ذلك. لكن عيد يرى في القصائد التي استشهد بها جمالا وتألقا وابداعا لا يحتاج إلى تحليل أو برهان، فما يعني أن «القديم» الجميل قد يعيش أطول مما نتصور، رغم إيماننا بالحداثة.

ومع حماسته للشعر الحديث يشك المؤلف في بعض ما يطرح باسم الجديد والتجديد وينكر بعضا آخر منه. وهو يفرق بصرامة بين الشعر «الكلاسيكي» الجميل وبين ما يكتبه «النظامون» على الطريقة العمودية، لخلق أو لافتعال إيقاع خارجي يعوزه التناغم الداخلي وحس الشعر والشاعرية. الأمر الذي دفع النقاد والمتحمسين للجديد إلى اتهام الموسيقا الخارجية بالقصور، وحمّلوها مسؤولية الفجاجة في ما يقدمه النظامون، الذين تنقصهم موهبة الشعر.

كاتبنا - بوصفه شاعرا بالفصحى وبالمحكية الزجلية - لا يجادل في أهمية الموسيقا الداخلية في الشعر ... مع اعتقاده بأن طرح المسألة على أساس إلغاء الموسيقا الخارجية، واستبدالها بالموسيقا الداخلية، إنما يلحق أفدح الضرر بالقصيدة الحديثة ويفقرها كثيرا. إذ أن ضرورة وجود الموسيقا الداخلية لا تعني حكما نفي الموسيقا الخارجية ... فتناغم الداخل والخارج يكون حتما أكمل وأجمع وأوفى. وهو يرى أن ما أورده من أبيات عبدالكريم الكرمي (أبي سلمى) أمثلة قوية على هذا التناغم العذب بين الموسيقا الداخلية والموسيقا الخارجية.

من أبرز المباحث التي ضمّها كتاب ميخائيل عيد نشير إلى دراسة «أدونيس والشطح في كتاب الصوفية والسوريالية». حيث لا ينكر أن أدونيس واحد من كبار الشعراء العرب في أيامنا ... لكن هذا لا يعني أن لا عيب في شعره كله، ولا يعني هذا أنه بلغ مصاف العصمة في كل ما يقول ويعمل. مع أنه لا أحد يجسر على التشكيك بكون أدونيس الشاعر أحد أعلام الحداثة (ص 51).

لكن ميخائيل عيد وجد أن كتاب أدونيس «الصوفية والسوريالية» يتضمن تكرارا وإعادة واستطرادا، بحيث كرّس للفكرة الواحدة كتابا كاملا، والسبب - كما يعتقد عيد - أن أدونيس لا يرى في الآخرين أكثر من تلامذة أغبياء!!

ويأخذ على أدونيس أنه في «تنظيراته» لا يكل ولا يمل من توكيد دور الصوفية الحداثوي في الأدب العربي، وفي الشعر

تحديدا... وكأنه «أدونيس» يريد أن يقول إن عمر الحداثة قرابة ألف عام.

ويتساءل كيف يكون حداثة ما عمره ألف عام؟

أدونيس يتجنب مثل هذه الأسئلة .. كما يتجنب في تنظيراته تحديد المصطلحات التي يخاطبنا بها ... فأبحاثه النظرية مجنحة كقصائده، وقد يغالي في الشطح نثرا أكثر مما يغالي فيه شعرا (ص 52).

ولعل أغرب ما في الأمر هو أن أدونيس يقدم كثيرا من الأمور المفيدة جدا في المقدمات ثم ما يلبث أن يخلص إلى نتائج لا تمت بصلة إلى ما جاء من أمور معرفية في تلك المقدمات.

كما أنه - وفق قراءة عيد - ينسى جدلية الظاهر والباطن، أو جدلية الداخل والخارج، وعلاقة الجزء بالكل. والأخطر من ذلك جزم أدونيس أن «الحلم والواقع وجهان لحقيقة واحدة»، وتأكيده أن العقل قيد!! ... وأن الصوفية هي رحيل الإنسان الدائم خارج ذاته، أو هي القوة التي تطرد الإنسان من نفسه (كما يعبّر بريتون في صدد التحليل النفسي). في حين أنه (أي أدونيس) يؤكد في مكان آخر أن البروق الإشراقية تتمثل في انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته.

ويترك القارئ في حيرة .. فهل بين «الذوق» الإنساني وبين العقل الإنساني جدار كتيم، أم يتم الوصول إلى الأول بإغناء الثاني إلى الحد الأقصى المتاح؟...

وتبقى مسألة أخرى هي: إذا كان هذا العلم (المقصود به علم الأحوال) هو «المحيط الحاوي على جميع المعلومات» (كما يردد أدونيس في الكتاب) فلماذا لا يتمتع «بنعمته» البلداء والحمقى؟ وما قيمة العقل والعلم والمنطق إذا؟!..

ويعجب ميخائيل عيد من تأكيد أدونيس لرأي بريتون الذي يجعل من الخيال مصدرا للمعرفة أكثر تقنية من العقل». وأدونيس هنا يبدي إعجابه الشديد بتصوف ابن عربي، فالخيال في نظر ابن عربي أوسع الكائنات وأكمل الموجودات، مع أنه في تحرّك دائم، موجود - معدوم، معلوم - مجهول، منفي، مثبت في اللحظة نفسها، وبرأي ابن عربي «من لا يعرف الخيال ومرتبته، لا تكون له من المعرفة رائحة».

والحب في مفهوم أدونيس أقرب إلى الاصطلاح الصوفي، بل هو عين مفهومه لدى ابن عربي - «شرب بلا ري، ومن قال رويت منه ما عرفه»، و «الموجود لا يحب لذاته، بل لما نحب منه أن يكون». والمحب «لا يكون عارفا أبدا والعارف لا يكون محبا أبدا فحبه لنا يسكرنا عن حبنا له».

من مآخذ المؤلف على أدونيس أنه في إطار حديثه على «الشطح» و «الوجد» و «الحب» عند الصوفية أو السوريالية ينقل عن سواه ولا يقول شيئا. ومن ذلك كلامه على «الفيضية»، القائمة على إلغاء أية رقابة للوعي أو العقل... وهي «نوع من فيضان الكيان، فيض اللاوعي، بحرية مطلقة». وهو ما يؤدي (بحسب أدونيس) إلى دخول الشاعر «عالم التحولات»، الذي لا يقدر أن يخرج منه إلا بكتابة تحولية: أمواج الاشراقية، التي «لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، والتي يتحول فيها الواقع نفسه إلى حلم».

في هذا «الجو» الاشراقي يؤكد أدونيس: «ثمة غيب يظل غيبا، قائم بذاته ولذاته ...»، وهو أبعد من كل علم أو معرفة، وليس للغة أن تحيط به، «هذا الغيب هو في الوقت نفسه حضور مطلق»، وهو يختلف عما نسميه المجهول «المجهول قابل للمعرفة في ذاته لكن هذا الغيب لا

تستنفده المعرفة، أو لا تحيط به كليا».

يدهش ميخائيل عيد انتقال أدونيس السلس بين «المادية والميتافيزيك»، ويدهشه أكثر من ذلك تأكيده (أي أدونيس) أن الغيب هو غير المجهول، وأن المعرفة لا تستنفد هذا الغيب، أو لا تحيط به كليا. وبرأينا فإن أدونيس هنا يظهر انسجامه مع «الأحوال» الصوفية والسوريالية، التي كرّس لها مؤلفه، لأنه يؤكد في مواضع كثيرة اعجابه الشديد بهذه «الأحوال» و «الشطحات» و «الاصطلاحات».

ومن ذلك قوله: «هكذا نرى أن في جمالية التصوف ما يدفع الانسان إلى أن يتقدم باستمرار، فيما وراء المحدود، المعروف، ومن تقدمه هذا لابد من أن يتجدد باستمرار لكي يظل حاضرا أبدا، متهيئا أبدا للسير نحو المجهول». ويؤكد في مكان آخر: أن الصوفية لا تقدم «أفكارا بالمعنى الفلسفي التجريدي، وإنما تقدم حالات ومناخات» («الصوفية والسوريالية»، ص 142).

المهم أن أدونيس لا يلغي دور «الكشف» و «الاشراق» و «الشطح» في ادراك مالا تدركه المعرفة الحسية المباشرة. ولهذا لا نعجب من استبطانه لهذه الاصطلاحات أو تبنيه لها، خصوصا في مؤلفة هذا. حيث يرى في «التجربة الصوفية» شكلا متفردا للوصول إلى بعض جوانب المطلق، وهو ما نجده عند كثيرين غيره. وحتى في نظرته لرمزية اللغة والاسطورة لا يبتدع بل يتبع أولئك الذين قدموا البداهة والفطرة والانفعال على المنطق والعقل والتحليل.

وهو ما نهضت عليه الكتابات السوريالية، التي دعت إلى تجاوز ظاهر اللغة والكلمات والمعاني المعروفة إلى ما ورائها أو إلى مالا تنطق به مباشرة. وهو القائل: «يجب أن تخرج اللغة هي أيضا من نفسها كما يخرج الصوفي من نفسه».

ميخائيل عيد يرى - وهو على حق - أنه «إذا كانت لغة الشعر «لا ضابط لها» من فكر أو منطق، فإن لغة «التنظير» ليست كذلك ... وأدونيس شاعر ناجح، لكنه «منظر» أقل نجاحا ... مع أن لشعره الجيد منطق الجدلي العميق... وقد تكون تلك من المفارقات ...» (ص 60).

والواقع أن أدونيس شديد الإعجاب بالتجرية الصوفية بوصفها «بدعة كتابية تتجاوز الأطر الدينية بالمعنى الحرفي أو المؤسسي» («الصوفية والسوريالية»، ص 173).

مع أن الصوفية هي ظاهرة مجتمعية وروحية قبل أن تكون «بدعة كتابية»، وهي ترفض الواقع المحدود، بل أنها ثورة على أوضاع ضاغطة اجتماعيا وسياسيا وإنسانيا، لذلك قد تتقاطع في بعض جوانبها مع السوريالية، من حيث رفض محدودية الأشياء الظاهرة، ومن حيث رؤيتها التي تغوص في الأعماق البعيدة، في باطن الموجودات والأوضاع والظواهر.

لذلك تحيا السوريالية في الحلم وعالم اللاوعي مشوشة الحواس، معبّرة عن ذلك بما سمته «الكتابة الآلية، الكتابة التي امحت فيها رقابة العقل أو الوعي» (أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 176). وأدونيس يدرك تماما أن الكتابة السوريالية، تتميز أساسا، «بغياب الرقابة غيابا كليا، سواء كانت عقلية أو جمالية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية - اجتماعية» («الصوفية والسوريالية»، ص 180).

بل إن الكتابة السوريالية (والكلام لأدونيس) تكشف «عن جنون الإنسان في

محاولات اتصاله بهذا العالم، عن هذياناته وهلوساته، عن ضياعه وتيهه» (أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 180).

ويعجب ميخائيل عيد ويزداد «ارتباكا» من كون السوريالية تعبيرا عن جنون الإنسان وضياعه وهلوساته... إلخ، وهي (وفق منطق أدونيس أيضا) محاولة الانسان للهروب من «جنون العالم»!!. فكيف تكون هلوسة وضياء وجنونا، وفي الوقت نفسه بحثا «عن المعرفة وطريق الخلاص»؟!.

ويتساءل: إذا كان ما قاله أدونيس في امتداح الصوفية والسوريالية وفي ذم العلم والعقلانية صحيحا، فما حاجة الصوفية والسوريالية إلى شهادة حسن سلوك من العلم؟ (علم التحليل النفسي).

وتزداد دهشته من «خبصة» المصطلحات الهلامية، التي يكررها أدونيس، في سياق دعوته «لتحرير الكلام من الطبيعة والمادة»، وضرورة الاستمتاع بالقصيدة أو اللوحة أو المنحوتة بوصفها عملا جماليا، لا بوصفها عملا مفيدا.

أدونيس تعجبه عبارة «انفجار الأنا وانفجار اللغة» فيكررها ويوسع مضمونها، مضفيا عليها صفات وشحنة انفعالية كبيرة، تسويغا لمنح مفهوم «الشطح» فائضا دلاليا - وجدانيا، من حيث «أنه كلام يترجمه اللسان عن وجد يفيض، أو هو عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته».

خلاصة القول: إن ميخائيل عيد يطالب المبدعين قبل غيرهم بشحذ الذهن وتعميق المنطق، إذ لكل عمل إبداعي منطقه الخاص الذي يتجاوز المنطق العادي، لكنه لا يلغيه ولا يلغي العقل أبدا■.

قراءة في قصيدة
المبحرون مع الرياح

● إعداد: الدكتور عبدالله إبراهيم الزهراني

المقدمة

لقد تعدد الشعراء في عالمنا العربي وتفرقت بهم سبل الاتجاهات وقلة هم الذين يخلصون لفنهم وتوجههم، وقد عنيت بقراءة الشعر الحديث البيتي منه والتفعيلي، وكان من ضمن أولئك الشعراء الدكتور: خليفة الوقيان، وقرأت ديوانه «المبحرون مع الرياح» منذ سنوات مديدة، وحفظت حينها مطلع القصيدة التي تسمى بها الديوان ثم شغلتني شواغل الحياة وفي أثناء تدريسي لمادة الأدب الحديث في الجامعة عدت للذاكرة في محاولة مني لتنويع النماذج لتشمل مساحة أكبر في الشعر العربي الحديث، فلمعت في ذهني «المبحرون مع الرياح» في زمن كثر فيه المبحرون بدون رياح، ثم قلت في نفسي إذا سأقوم بتحليلها تدريبا للطلبة على قراءة النصوص الشعرية وإطلاعهم على النماذج المعبرة منه، وبدأت في ترديد القصيدة واستخراج مكنوناتها بما تراءى لي نص القصيدة ثم تتبعت النص بيتا بيتا تركيبا وكلمة، ومضمونا، وأرجو أن أوفق في ذلك. بعيدا عن تمحل ما لا يوجد في النص، ثم أشرت إلى إيقاع القصيدة وبعض الظواهر الأخرى، ثم صدى القصيدة والمساجلة بين خليفة الوقيان وعلي السبتي بناء على الموقف الشعري والمضموني في القصيدة(●) الأولى.

والله الموفق

المبحرون مع الرياح

يا مبحرون وفي محاجركم
نهران من نبع الهوى شقا
إني لألمحكم وإن عبثا
طال الثرى بمتاهة غرقى
أوراقكم في غصنها يبست
ويد الشتاء تزيدها سحقا
وجسودكم عريانة سجدت
والريح تحرق عريها حرقا
أثوابكم مزق وما خلعت
حتام فوق جلودكم تبقى
كم رحت أخلع فوقها جزءا
ثوبي وكم للمتها رتقا
الريح تسرح في شراعكم
غربا وأبحر فيكم شرقا
إني سأر شقكم إذا حرقت
أجفانكم بأزاهري رشقا
قلبي لكم في كل مفترق
زيت السراج بليلكم يشقى[1]

لماذا القصيدة؟

إن لكل دارس للأدب رؤية خاصة قد تتفق تلك الرؤية مع النص الأدبي المعالج أو تختلف، ولكن الجمال يظل قاسما مشتركا بين متعاطي الأدب، ومن قراءاتي للنتاج الشعري الحديث لفت نظري شعر خليفة الوقيان في ديوانه المبحرون مع الرياح، وبخاصة قصيدته التي اتخذ الديوان عنوانها، وهذه القصيدة يظهر فيها أن الشاعر مقاوم أو قل له نظرة خاصة لواقعه والأديب أشد الناس حساسة في تلمس ما قد يصدم رؤيته، وخاصة إذا لم يجد القابلية لذلك الطرح.

اتخاذه الرمز دلالة على الواقع فقد سماه المبحرون اعتقادا من الشاعر أن لديه وسيلة النجاة، وإن لم يصرح بتلك الوسيلة هنا. نستطيع من خلال قراءة القصيدة أن نرسم لوحة فنية رائعة للمبحرين، إذ وجد في الفن العالمي من استقرأ الصورة ونظم القصيدة فإن تعانق الفن التشكيلي مع القصيدة أمر وارد(2) إذ يستطيع الرسام الحاذق أن يترسم خطى القصيدة، ومن ثم الخروج بلوحة مقاربة في التعبير عن الصراع مع الواقع.

لذلك وغيره آثرت النظر في هذه القصيدة من خلال البعدين الفني والمضموني. على أنني لست أنهج فيها اتجاها معينا بقدر ما هي رؤية تتخذ الانطباع الشخصي مصداقا لها بعيدا عن الفلسفات التي قد تتمحل في النص ما ليس فيه، لذا فإن منهج هذه الدراسة هو أقرب إلى المنهج التكاملي مع التركيز على الجانب التركيبي واللفظي «وهي ترديد لأغنية خليجية تصاحب الشراع أينما اتجه باتجاه الريح في مياه الخليج فيخاطب العمالقة»(3).

يا مبحرون وفي محاجركم
نهران من نبع الهوى شقا

إن خليفة الوقيان وإن كان من الشعراء المقلين إلا أنه ينطلق في عموم شعره «من حس قومي واضح فيرضى ويدين هذه الدائرة، وهو في كل هذا قلق لا يرضى، سائر لا يصل»(4) أو على الأقل كما خيل إلي من خلال قراءة الديوان وبعض الطروحات الأخرى.

وهذه القصيدة من القصائد الجياد تدور حول ذلك الطرح، ويبدأ الشاعر بداية موفقة يلتقطها من المجتمع الكويتي حين كان مجتمعا بحريا البحر عماد حياته رزقا وتجارة وترفيها ولذلك استخدم نداء البعيد (يا مبحرون).

وقد استخدم حرف نداء البعيد لأن المبحر مع الريح لن يصل إليه النداء بسهولة، ولربما استيقن الشاعر من الوهلة الأولى أن صوته لن يضل لأن محاجر المبحرين قد شق فيها نهران من نبع الهوى وكم هي جميلة لفظة (شقا) لتتناسب مع العنوان إذ أن إبحارهم بدون إرادة أو على الأقل فرض عليهم فرضا، وتقديم الخبر هنا زاد المعنى دلالة إذا التحوير في تقدمة الخبر ليس إلا تحويرا في رؤية البيت برمته.

ثم أتى ليؤكد ذلك الإبحار، إني لأملحكم وأنهم بعدو عن مكانهم الحقيقي برغم الحياة البترولية التي يعيشها المجتمع الكويتي وإن لم تؤطر الرؤيا هنا تحت سياق مجتمع عربي بعينه ولكنها افتراضية لمكان وجود الشاعر وأن حقبة التحول تلك من أصعب المراحل الحياتية إذ هي مليئة بالتمزق والقلق والخوف، لأنه يودع عالما يعرفه إلى عالم لا يعرفه العالم الأول المحاط بكثير من الذكريات إلى العالم الآخر المحاط بالترقب والأمل، إلا أن عالم المبحرين المخاطبين هنا يؤكد الشاعر أنه عالم غير واضح القسمات بل هو إلى الهاوية أقرب ولذلك يصفه بالعبثية واللاجدوى (طال السرى بمتاهة غرقى).

«إن تفجعه على انسياق هذا العالم، ربما أن له صلة بتفجع الشاعر القديم عندما جعل من المكان مجال استثارة، بينما الشاعر هنا جعل من الإنسان مجالا لذلك محاولا الوقوف على ذلك الذي يخيل إليه برؤيته الشعرية أنه صائر إلى طلل برغم أن ما صار إليه المكان القديم من الشقاء والتهدم وإثارة الحزن، فانتزاع الصورة هنا شبيهة بانتزاع الجاهلي من المعطيات القريبة منه»(5).

إن هذه القصيدة مرثية لذلك الإنسان المعذب الساري في تلك المتاهة والذي مآله الغرق المحتوم، إنه مشفق عليه من ذلك العذاب ولذلك يأتي الشاعر لينتزع لنا مجموعة من الصور الدالة الأخرى، إنهم أوراق يابسة تعصف بها رياح الشتاء القوية ولعله يعني بها أطراف وأنامل ذلك الإنسان المبحر، وأن قامته العارية هي تلك الشجرة اليابسة يعصف بها الشتاء، والمصدر (سحقا) زاد من شدة الإحساس بذلك المال، إن الأوراق عندما تيبس في غصن دلالة على أن المدد الغذائي قد توقف، وازدادت بشاعة بسحق الشتاء لها.

وبعد أن يعطي تلك الصورة الكلية المجملة يدلف إلى شيء من التفصيل فللدلالة على وضوح أولئك الأشخاص قرر أن أجسادهم عريانة، ويزيدها قبحا أنها (سجدت) إنه منظر قبيح أن تكون تلك صورتهم، بل وزيد الأمر سوءا أن (الريح تحرق عريها حرقا).

فلاشك أن الجملة الخبرية في بداية البيت (وتقديم الحال عريانة) زادت من اكتمال الصورة، وكذا الفعل والمفعول المطلق تحرق (حرقا) وما يوحيان به من مواصلة الحرق وقضائه على كامل الجسد وتشويهه.

ثم يأتي ليقول إن ما تتمسكون به وتزعمون أنه الأمثل ما هو إلا ملابس قديمة قد استحالت إلى مزق لا تستر عورة، ولم تغيروها بعد وينكر ذلك متعجبا (حتام فوق جلودكم تبقى) برغم تدخله مرارا ومحاولته ستر ذلك العري الفاضح ومزج نفسه بهم تارة بخلع ثيابه عليهم، وأخرى بترقيع ما يسترهم واستخدم (كم) للدلالة على ذلك ولاشك أن المحاولة تحمل دلالة التصميم وعدم اليأس، ولكن كيف وثيابه وترقيعه لم تجد شيئا ولكنها على الأقل رمز للمشاركة

وإحساس منه بعدم الوقوف متفرجا.

على أن هذا الجهد قد ضاع دونما فائدة إذ أن هنالك قوة أقوى من محاولاتها، ولم يكن هنالك من يقاوم معه عصفها لذلك استخدم هنا (الريح) وما فيه من الاحساس الدقيق باللغة لأن إفراد الريح لا يكون إلا في الشر، وإلى جانب ما توحي به من رمز للقهر، والدمار، علاوة على أن الجملة الفعلية الخبرية (تسرح) تدل على عدم وجود أي مقاوم إذا الميدان فارغ البتة من أي شيء يمكن أن تصطدم به الريح.

ولك أن تتخيل عصْف الريح بالشراع في وسط البحر الهائج إلا أنها كما قال:

والريح تسرح في شراعكم

غربا وأبحر فيكم شرقا

فالتقابل له دلالتان فنية ومعنوية فأما الفنية فما توحي به من استغلال للطاقة اللغوية في التعبير عن التجربة، وما فيه من مفارقة تعبيرية(6) وجمالية رائقة.

وأما المعنوية فلئن محاولة المنقذ لم تنجح لدرجة أنه عمي عن معرفة مكان الحديث (شرقا) أو لأنه بعد أن يئس اتجه بعيدا عنهم ربما لا يغرق فيما غرقوا فيه لاستحالة إحياء أو ستر أو إنقاذ هذا العالم.

ولكنه برغم ابتعاده إلا أنه استمر في تعاطفه ومحبته لذلك العالم، وتحسره عليه، متمنيا لو قدم له شيئا، برغم أنه يراه يتوارى أمامه شيئا فشيئا نتيجة لشدة عصف الريح بذلك الشراع - كما مر بنا - ولذلك اتخذ مسارا آخر بعيدا عن مصادمة ذلك التيار القوي، واتخذ أسلوب الملاينة والمسالمة أحيانا، لذلك فإنه سير شقه ولكن بالأزاهر وبرغم المفارقة اللغوية بين سأرشقكم والأزاهر فإن الشاعر كان موفقا في ذلك إذ أن الشاعر كان بعيدا عنهم شرقا ولذلك فإنه يحتاج قوة حتى يتمكن من إيصال الزهر إلى مكانه، وإلى جانب أنه يدل أن يقينه لم يتزحزح لأنه يؤمن بمبادئه وآرائه، ولكنه سيظل معهم ذاكرا لهم عاملا على بقائهم في فنه مادام لا يملك غير هذا، وذلك لأنه سيجعل من قلبه زيتا يضيء السراج الذي يضيء لهم في كل الحالات مهما كانت تلك التحولات الحضارية التي لا يتفق معها، ومهما كان هناك من مفترقات، إلا أن وفاءه لهم ملازم لقلبه، برغم استسلامهم للصمت فإنه قلب الشاعر لا يعرف النسيان، وإن شقى بذلك التذكر، وهذا يؤكد لنا حقيقة عذاب الشاعر وحراسته لروح الحضارة والرؤية التي يؤمن بها. والتشبيه وما فيه من صورة قديمة متداولة إلا أن لفظة (يشقى) وما يوحى به الفعل المضارع من استمرارية العذاب أضفت عليه صورة جميلة.

الإيقاع

إضافة إلى ما مر بنا في أثناء التحليل من دور للألفاظ في التركيب - فإن الناحية الإيقاعية وزنا وقافية، لا يمكن لها أن تنفصل عن الناحية الأدائية والدلالية، بل والمضمون الذي تهدف من أجله القصيدة على أنها من البحر الكامل، وهو بحر غزير الموسيقى ويساعد على المرح لأن تفعيلاته متماثلة، وقد أصاب ضربه الحذف - حذف الوتد المجموع - والإضمار - تسكين الثاني المتحرك - بينما عروضه صحيح.

على أن بعض الباحثين يرفضون هذا النمط من الكامل مثل الدكتور إبراهيم أنيس: «إذ يقول إنه لم يظفر بقصيدة واحدة تمثل هذه الحال، وإن عثر على أبيات متناثرة في ثنايا قصائد قديمة...)(7).

ولاشك أن الحذف والإضمار يضعفان الرنين الموسيقي، ويحدثان شرخا فيه، مما ينسجم مع حالة الشاعر النفسية وطبيعة التجربة، إذ يختلف الإنشاد عما إذا كان كاملا، وعلى ذلك يتحول من حالة الفرح والاضطراب إلى حالة الحزن والانكسار المناسبة للتجربة الشعرية.

وأما القافية فهي تتكون من القاف المفتوحة والألف المساعدة التي تمثل الصدى للقاف الذي بنيت القصيدة عليه وما فيه من تموج واضح، وأتت الألف أحيانا مبدلة من التنوين ونحس أنها تنزع نزعا من القافية مما يتعانق مع الحالة الواقعية التي يعالجها الشاعر على أن القاف قد ضبطت الإيقاع بمهارة وأبانت عن العالم الداخلي للمبحرين «إذا تختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها ... التي هي أسباب تباين أصدائها»(8).

ومن هذا المنطلق نسأل لماذا كررت الحاء في داخل القصيدة وهي مهموسة رخوة(9) في الأبيات الثمانية مرة أو أكثر في كل بيت ألا يكون ذلك تأكيدا لنذير القهر الخاص بكلمة الريح حين تأتي مجموعة؟! ألا تكون أداة تلح على ذلك الواقع الحزين؟

كما أجاد الشاعر حين أكثر من حروف اللين، لأنها أوضح للسمع في عالم البحر المترامي، وتعطي نوعا من البطء وتجعل القافية مطلقة لا مقيدة مما يناسب عالم المبحرين.

وإلى جانب ذلك نسأل لماذا تكررت القاف مرة أو أكثر في بعض الأبيات ألا يذكر هذا بكونها من الحروف المتقلقلة التي (تضغط عن مواضعها وتحفز في الوقف فلا تستطيع الوقف عليها إلا بصوت)(10) وهذا ما يناسب المبحرين نفسيا وحسيا ـ كما مر بنا ـ باعتبار الاضطراب الذي يحدث لهم الخوف من عالم البحر، وما يحفه من مغامرة.

ظواهر أخرى

ما من شك أن العالم الذي صوره الفنان في عمله ينبئ عن شخصية إلا ما ندر ولذلك فإن الشاعر هنا عاش واقع المجتمع الكويتي ولذلك لا يمكن أن ينفصل هذا العمل عن ذلك سواء أضفى عليه من مخيلته أم لم يضف ولعل ما يربط هذه القصيدة بواقعها وبشخصية مبدعها، اختياره للغة، أو المفردة إلى ما يقرب أن نسميه اللغة المائية، فلا يكاد يخلو بيت من هذه اللغة (يا مبحرون، من البحر نهران، نبع، غرقى ... حيث يختار اللفظة المناسبة لذلك العالم بما له من صلة بالماء، ولا ضير في اختيار لغة محددة ما دامت تستطيع أن تنبئ عن هؤلاء المبحرين وعيشهم المهول.

إن هذه برغم قولنا: إنها قد اتخذت الرمز عنوانا لها للدلالة على الواقع، فإنها كانت أقرب إلى الوضوح غير المبتذل مما يساعد في ظني على تقبل الرؤية عند أكبر عدد من المتلقين، مع المحافظة على سلامة اللغة وقوة المفردة.

إن الشاعر قد اتخذ القصيدة البيتية للتعبير عن تجربته ـ كما سبق ـ إذا لم تكن في يوم من الأيام عائقا عن التعبير إلا عند القاصرين، فالعبرة بحداثة التجربة، والغوص فيها وامتلاك الأداة «إن التجديد في الشكل لا يعد شيئا ذا قيمة إلا إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع، ويفصح عن موقف محدد منه، يشتمل بنظرة نفاذة وإلا أصبحت المحاولة مجرد تجريب شكلي عقيم، إنه المضمون الذي تجدد في

البداية فيكشف عن تطور رؤية الأديب بالنسبة لواقعه وموقفه منه، وعلى قدر التحام المضمون بمهام اللحظة التي يصورها، وبآمالها الإنسانية العظيمة، يعكس الشكل أيضا مغامرة فنية جديدة تعبر عن اللحظة المعاشة بكل خصوصيتها وتفردها»(11).

صدى القصيدة

ليس من وكدي الدخول في متاهة الآراء المتضاربة حول وظيفة العمل الأدبي والشعري بشكل خاص، ولكن المهم أن نشير إلى أن النقد مال في أكثر جوانبه إلى الغائية في وظيفة الشعر حتى أن حازم القرطاجني قد قصد بالأقاويل الشعرية (استجلاب المنافع، واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد بما يخيل لها من خير أو شر)(12)، بل إن المبرد قبل ذلك نبه أن (أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة، ونبه فيه بفطنة على ما يخفى على غيره، وساقة برصف قوي، واختصار قريب)(13).

وطبيعي أن كل كاتب قد يتبنى رأيا في الحياة يتفق معه المتلقي أو يختلف ولكن المهم أن (الكاتب ليس مكتشفا للحقيقة بل هو الذي يمدنا ويقنعنا بها)(14).

وهذه القصيدة من القصائد التي تتبنى موقفا من الحياة حولها لا يهمنا نحن القراء البحث عن صحة الدعوى من عدمها ولكن المهم الأثر الذي تحدثه في جوانيتنا وهكذا فعلت في ظني هذه القصيدة، بل عبرت عن مكنوناتي أنا القارئ لها.

وكان من صدى هذه القصيدة أن عارضها بنظرة أكثر تشاؤمية ولا أقول شتائمية الشاعر الآخر علي السبتي بغض النظر عن علاقة قد تكون توافقية بين الشاعرين بقصيدة نشرت في ديوان الوقيان، والذي يعنيني أن أعدها صدى أو موقفا تجاه قصيدة الوقيان وما أحدثته في المتلقي من أثر، وهي قصيدة صادقة معبرة بشكل قوي عما بداخل نفس الشاعر من أحاسيس، نلمس من ذلك من أول القصيدة وابتدائها بالنفي لمضمون قصيدة الوقيان مع ملاحظة التضمين في الشطر الثاني.

لا مبحرون ولا عيونهم
نبعان من نهر الهوى شقا(15)

وهذا النفي ليس اعتباطا من لدن السبتي بل هو عن سبر لغور هذا المجتمع ودراية به:

لو كنت مثلي عشت بينهم
لكرهت أرضا تحمل الرقا

بل قال قبل ذلك:

جربتهم عشرين موجعة
فعرفتهم أني بهم أشقى

وربما أنه نتيجة من نتائج التشريح الذي وصل إلى المفصل في قصيدة السبتي كانت للوقيان ولادة أخرى وإن كنت أؤمن أنها تختلف عن الولادة الأولى إنها قصيدة جوابية، وتأكيد لموقفه في القصيدة السابقة وبيان الحالة التائهة التي وقع فيها الوقيان في تمليه لهذا المجتمع.

إني لأشقى حينما أشقى
للمبحرين كأنهم غرقى
مجدافهم في اليمِّ منحطم
وشراعهم في لجة شقا
وسفائني في الليل ضائعة
أما سرت غربا وإن شرقا
قد تاه هاديها وضيعها
هاد سئمت لفتقه رتقا

وهكذا تضم القصيدة الجوابية الشيقة

لتعبر هي الأخرى عن تأكيد الموقف من المجتمع الذي آل في نظر الوقيان إلى تلك الصورة من سفينة تائهة أو هكذا خيل للشاعر في ظل الحرقة التي يعانيها في مجتمعه العربي ولكن السؤال من المنقذ؟ وكيفية الإنقاذ هذا ما قد نختلف أو نتفق معه والمهم أنه أثار فينا السؤال الضخم الذي مازال يبحث عن جواب حاسم.

مكتبة الدراسة

1ـ المبحرون مع الرياح خليفة الوقيان ص 17 ـ 18 شركة الربيعان ـ الكويت ـ الطبعة الثانية 1980م.

2ـ انظر التقاء العمارة العربية بالشعر مع تطبيقات مع الشعر الحديث، د. عبده بدوي، طبعة دار الهلال، مصر 1997م، وانظر قصيدة وصورة، د. عبدالغفار مكاوي، سلسلة الكتب الثقافية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت رقم 119.

3ـ أدباء من الخليج العربي، عبدالله الشباط، ص 101، طبعة الدار الوطنية الجديدة، الخبر 1406هـ.

4ـ التقاء العمارة العربية بالشعر ص 21.

5ـ الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، ص 166، طبعة دار المعارف، القاهرة 1981م.

6ـ انظر بناء الأسلوب في شعر الحداثة ـ التكوين البديعي، د. محمد عبدالمطلب ص 153، طبعة 1990م.

7ـ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس ص 66 طبعة الأنجلو المصرية 1981م. ووافقه الدكتور عبدالله الطيب، على أن بعض الباحثين قد رد عليهما إذ وجد قصائد كاملة سارت على هذه الصورة من البحر الكامل مما يعني عدم صحة القول بوجود هذا النظام فيه. انظر موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، د. شعبان صلاح، ص 86، طبعة دار الثقافة العربية القاهرة 1409هـ.

8ـ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال ص 144، طبعة دار الرشيد، دار الحرية بغداد، 1980م.

9ـ انظر، كتاب سيبويه، أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبدالسلام هارون، جزء 4، ص 434، طبعة عالم الكتب بيروت، 1975م.

10ـ الممتع في التصريف لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوه، ج1، ص 176، طبعة دار القلم العربي الحديث 1970م.

11ـ جماليات القصيدة المعاصرة د. طه وادي ص 39، طبعة دار المعارف مصر 1982م.

12ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، ص 162 تونس 1966م، وانظر الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري د. محمد المريسي ص 90، مطبوعات نادي مكة الثقافي، 1409هـ.

13ـ الكامل في اللغة والأدب لأبي العباس المبرد ج1 ص 173، مكتبة المعارف، بيروت.

14ـ نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويلك، ترجمة محي الدين صبحي، ص 40، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والفنون الاجتماعية 1392هـ.

15ـ المبحرون مع الرياح ص 19.

16ـ نفسه ص 25.

الهامش:

(*) هناك دراسة للدكتور طه وادي عن ديوان المبحرون مع الرياح في كتابه جماليات القصيدة المعاصرة ص 264 دار المعارف الطبعة الثانية وسأقوم لاحقا بقراءة قصيدة السبتي والرد عليها.

بزة الباطني
الصوت القصصي الواحد

د. عبد العالي بو طيب
كلية الآداب - مكناس

تجتاز الكتابة النسائية العربية، حاليا، بجميع أشكالها، وضعا حرجا خاصا، أبسط ما يمكن أن ينعت به أنه خجول، مقارنة بما تعرفه مثيلاتها في الدول المتقدمة، فالأقلام النسائية الموهوبة قليلة، ولا تتجاوز في أحسن الأحوال، عدد أصابع اليد الواحدة، وضع يعكس في العمق حقيقة مكانة المرأة المهمشة في المجتمع العربي، لتصبح الكتابة مظهرا بسيطا دالا على هذا التهميش.

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا البعض ينعته بأدب: (أقلية مجتمعية)(1) مقابل أدب الأغلبية الذكورية، في وقت يصر فيه البعض على الآخر على اعتباره أدبا رجوليا بأقلام نسائية، يفتقد لكل خصوصية فنية مميزة، لاعتماده الكلي على لغة مسكونة حتى النخاع بقيم الفحولة: (إذا ما جاءت المرأة أخيرا إلى الوجود اللغوي من حيث ممارستها للكتابة؛ فإنها تقف أمام أسئلة حادة عن الدور الذي يمكنها أن تصطنعه لنفسها في لغة ليست من صنعها، وليست من إنتاجها، وليست المرأة فيها سوى مادة لغوية، قرر الرجل إبعادها ومراميها وموحياتها(2).

ومع ذلك، يمكن القول وبكل موضوعية، بأن الوضعية الراهنة ليست أسوأ مما كانت عليه من قبل، بالنظر لما

بدأت تشهده الساحة الإبداعية النسوية العربية من اتساع تدريجي ملحوظ، في مختلف المجالات، وهكذا وبعد جيل الرائدات مع كل من مي زيادة وغادة السمان وخناثة بنونة وليلى بعلبكي وسميرة بنت الجزيرة العربية وسلوى بكر وسحر خليفة.. الخ، أخذت تطالعنا، في السنوات الأخيرة، أقلام جديدة واعدة، من مختلف الأقطار العربية.

من هذه الأقلام الكاتبة الكويتية الواعدة بزة الباطني صاحبة المجموعة القصصية «السيدة كانت...!». كتابة، وإن التحقت مؤخرا بالساحة الإبداعية القصصية العربية، إلا أن تجربتها مع الكتابة طويلة تعود لأكثر من عقد من الزمن، كما تحوي بين طياتها ما يقارب عشرة أعمال، تتمحور في مجملها حول التراث الشعبي الكويتي، من فلكلور وحكايات شعبية، وأغان وأزياء تقليدية، بالإضافة إلى بعض المسرحيات وقصص الأطفال كـ (الأرض الخضراء - 1994) و(كلنا اليوم كبرنا - 1996) و(البيت الكبير - 1997) التي نالت عنها الكاتبة جائزة الكتب لنفس السنة. وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن كاتبتنا لم تخض غمار تجربة الكتابة القصصية من فراغ، ولا ارتمت عليها دون رصيد، بقدر ما هو تتويج لرحلة طويلة مع القلم، وتلوين إبداعي على أوتار نغمات سابقة.

إذا أضفنا لهذا كله رحابة تكوينها الثقافي المزدوج (عربي - فرنسي) أمكننا تقدير عمق تجربة كاتبتنا، وما تعد به مساهمتها من إضافة نوعية في حقل الكتابة القصصية العربية، إلى جانب زميلات لها في مختلف الأقطار العربية الأخرى، من الخليج إلى المحيط.

حقيقة يمكن ملامسة أبعادها الواقعية بمجرد قراءة أولية لهاته المجموعة القصصية.

مجموعة تتكون، شكليا، من إحدى عشرة قصة، تتوزع على مائة وستين صفحة من الحجم المتوسط، حسب الترتيب التالي:

1 - للحزن بيت آخر.
2 - هكذا يفضلها أبي،
3 - الوجهة الثالثة،
4 - قرنفل،
5 - من أين يتسرب البرد؟
6 - السيدة كانت معه،
7 - وصلت ولكن،
8 - فرصة طيبة،
9 - بدأ يروق لي،
10 - ذلك الولد،
11 - امرأة تتغير،

يتصدرها تمهيد معبر جميل، يصهر قصص المجموعة في بوتقة دلالية واحدة موحدة، رغم تنوع موضوعاتها الظاهرى، كما يتضح ذلك في العناوين، يقول: (عاشت في مجتمع ذكور، لكنه أول رجل، تراه حينا مختلفا، وحينا تراه مثل كل الآخرين، الآخرون الذين تصير الأنثى معهم أكثر، الآخرون الذين يعلنون كل يوم عن رحلات فضائية إلى القمر في فقاعة صابون، الآخرون الذين مرة تحاربهم لأن مربيتها مناضلة، ومرة تتشبه بهم، لأنها حين ولدت كانوا يتمنون صبيا، معه صارت هي)(3). وهو ما يضفي على هذا المناص الداخلي الأصلي

(Paratexte Peritexte orginal)(4)

حسب تعبير جيرار جنيت (G. Genette) قيمة توجيهية خاصة، تجعله بمثابة الخيط الناظم لكل قصص المجموعة على اختلاف موضوعاتها، والمدخل الطبيعي

لولوج عوالمها، وفك رموزها وأسرارها، لتبقى، في المقابل، كل المحاولات الأخرى مجرد تأويلات قسرية وقيصرية، تخرق شروط القراءة النقدية الحقيقية، ولا تستجيب لها، ما دام: (النص، كما يرى ج جنيت، بدون مناصة مثله مثل فيل بدون مروض، قوة معطلة، والمناص بدون نصه، كمروض بدون فيل، استعراض أخرق)(5).

خصوصا إذا علمنا، أن قصص المجموعة لا ينحصر نطاقها في ما هو شخصي ضيق، ولافي ما هو اجتماعي عام، بقدر ما تحاول الجمع بينهما.. في انسجام وتوافق تامين، يصعب معهما فصل الواحد عن الآخر، دون المساس بوحدة العمل الفنية والفكرية على حد سواء، كما تبرز ذلك بجلاء، قصتها الأولى (للحزن بيت آخر). قصة يمكن وصفها، إجمالا دون الدخول في التفاصيل، بأنها طريفة، شكلا ومضمونا، لأنها تعالج من الناحية المضمونية قضية اجتماعية غريبة وحساسة، في نفس الوقت، لم يسبق تناولها من قبل، تتعلق أساسا، بظاهرة سلوكية خطيرة تخص كيفية تعامل بعض الأسر الكويتية مع الحياة، بمفهومها العام، وسبل معالجتها لقضاياها المختلفة.

أما من الناحية الشكلية، وهي مركز اهتمامنا في هذه الدراسة، ما دامت المادة الحكاية (Fable). لا تعدو أن تكون، كما هو معلوم، مجرد مادة خام طيعة في يد السارد، قابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عدد من الأشكال التعبيرية، وفقا لرغباته ومقاصده، وإن لم تكن، للأسف الشديد، كلها على نفس الدرجة من الجودة والاتقان، والأديب الفذ من يستطيع بحسه الفني الراقي، وخبرته العميقة، الاهتداء للشكل المناسب للموضوع المطروح، وبالتالي تحقيق التوازن الصعب المطلوب بين ما هو فني وما هو فكري، وهذا ما حققته، بشكل كبير، بزة الباطني في عملها هذا، ولنقترب أكثر من أبعاد هذه الحقيقة، لا بد من الوقوف قليلا عند بعض الجوانب الفنية في هذه القصة، خصوصا منها ما يتعلق ببعض تقنيات السرد المسخرة لتشخيص الموضوع المطروح، وتقريب صورته في أذهان القراء.

من ذلك مثلا، ما نلاحظه من تقسيم ذكي لفضاء القصة العام لمكانين فرعيين منفصلين ومتجاورين، تسكن كل واحد منهما أسرة ذات مواصفات مزاجية وسلوكية معينة مخالفة للأخرى، واحدة تهيمن على حياتها البشاشة، حتى في أحلك الأوقات: (كل شيء عند جيران السطح كان مثيرا، وكانوا يصنعون من كل حدث بسيط حكاية يروونها بكل تشويق ومرح، حتى أخبار المصائب والكوارث، كغزو سفينة أو انهيار بيت، أو انتشار وباء، أو موت صديق أو قريب، كانوا يجدون فيها نواة للنكات والفرح، الذي رغم استنكار الآخرين، ما يلبث أن يعم وينتشر)(6).

بينما الأخرى، وهي أسرة الساردة، فعلى النقيض من السابقة، يهيمن عليها الحزن دائما حتى في أسعد اللحظات: (أهلي لا يكفون عن التذمر من كل شيء، رغم ما نحن فيه من خير وأمن واستقرار، وما كانت في بيتنا أبدا مظاهر الراحة والفرح، كأن أهلي وكلاء للشقاء، فهم أبدا يبحثون بكل جد عن كل ما يكدر الخاطر، وما يبعث الأسى، ويتغذون على أحزان الآخرين، ليزيدوا همومهم هما دون سبب، حتى الأخبار السارة يعلن عنها في بيتنا بتثاقل رهيب، ونبرة رتيبة مملة،

فتأتي الكلمات كأنها شيء لزج يحاولون انتزاعه من بين شفاههم وألسنتهم انتزاعا، فيخرج قطعة، قطعة، أو حرفا، حرفا، ليتحول الخبر السعيد إلى خبر مشوه ماله معالم ولا تأثير)(7).

ولعل هذا ما دفع الساردة لتجعل جوارهما جوارا خلفيا (جوار سطوح) لا جانبيا، وإمعانا منها في تجسيد الاختلاف المزاجي بين الأسرتين على مستوى الفضاء الحكائي هذه المرة، لأن هذا النوع من الجوار (كالوجه والقفا) أقرب للانفصال منه لأي شيء آخر، بحكم الحواجز التي يضعها في طريق الاتصاف والتواصل الطبيعيين المفروضين بين الجيران: (بيوت حينا صغيرة متلاصقة، والطرق التي تمر بينها قصيرة ضيقة، تصلها ببعضها كممرات تؤدي إلى صفوف من الحجرات في بيت واحد كبير، خطوتان ونكون في البيت المقابل، وثلاث خطوات لنصل إلى البيت الملاصق على اليمين أو على الشمال، أما البيت الذي في الخلف، فكنا نتصل بأهله عن طريق السطح، نتسلق الجدار المنخفض ونهبط من السلم، لنتسلى معهم، أو هم يتسلقونه ليزورونا)(8).

وبذلك يدعم هذا التقسيم الفضائي المقصود دلالة التقابل المزاجي القائم بين الأسرتين المتناقضتين، ويضيف لخلافهما السلوكي خلافا مكانيا. تتحول بموجبه كل أسرة لكوكب معزول يدور في فلك ثابت لا يحيد عنه أبدا، ولتصبح، بالتالي كل لقاءاته بالكواكب الأخرى عبارة عن لحظات «اصطدامات» يطبعها التنافر والتباعد، لهذا كان طبيعيا جدا، أن تستغلها الساردة في فضح عيوب هذا السلوك الأسري الغريب، وكشف أبعاده وخلفياته، في محاولة منها للفت انتباه الرأي العام الكويتي لأخطاره الاجتماعية الفتاكة، وحثهم على التخلص منها لمصلحة الوطن والمواطنين.

وهذا ما لاحظناه في كل المناسبات التي التقت فيها الأسرتان المتجاورتان المختلفتان، كتلك التي جمعتهما ساعة تزويج أخت الساردة بابن الجيران، وما صاحبها من مواقف ساخرة، جسدت بالملموس، عمق الأثر السلبي لهذه الطباع الأسرية المختلفة على مستقبل الزيجات، ما دام كل واحد منهما ينتمي لعالم مناقض تماما لعالم الطرف الآخر، وهو ما جسدته القصة رمزيا بحدث فتح باب استثنائي في الحائط الخلفي الفاصل بينهما، مباشرة بعد مصاهرتهما تعبيرا منها عن قيصرية اتصالهما الجديد، ولا طبيعيته، باعتباره خرقا قسريا ليس إلا.!

(بعد أن تزوج ولدهم أختي، فتح لها بابا، في الجدار الذي يصل بيتهم ببيتنا، فصرنا نتنقل بين البيتين بسهولة في أوقات الصلح والسلم، أما في أوقات الخلاف، فقد كان الباب مغلقا، ونعود للاتصال عن طريق السطح، متحدين الأوامر والنواهي)(9). وضع يتخذ حجما أكبر في المناسبات الحزينة، كموت جدة الجيران، وما استدعته بحكم طبيعتها المأساوية، من اختلاط (اصطدام) بين الأسرتين المتصاهرتين المتجاورتين المتناقضتين، للتعبير عن مواساة بعضهما للبعض، والتخفيف من وقع الحدث الأليم، اختلاط استغلته الساردة، بذكاء لافت، في التقاط المواقف الغريبة، والسلوكات الشاذة البهلوانية لأفراد أسرتها الحزينة بطبعها، تجاه حدث مؤلم، اختارت الكاتبة عن قصد إلحاقه بأسرة الجيران المرحة، لاختبار رد فعلها الطبيعي والتلقائي، مقارنة بسلوك أسرتها الانفعالي المتهور،

رغبة منها في تقريب القارىء أكثر من عمق الفروق لموجودة بين هذين السلوكين الاجتماعيين المتناقضين، رغم اختلاف علاقتهما بالحدث المؤلم، لنستمع إليها تصف لنا بأسلوبها المعبر المشحون بالسخرية المفارقات الغريبية في سلوك الأسرتين المفجوعتين: (كانت الأم تسأل من حولها من المعزيات عن أحوالهن، لتبدد السكون، وغيوم الحزن الداكنة التي لم تطق تراكهما، وتسرد بعض الذكريات القديمة، لتسري عن نفسها والأخريات حتى وصلت أمي..

من عند الباب اتجهت أمي كالسهم المنطلق إلى أمهم تعزيها وتقبلها، وهي تجهش بالبكاء، وترفع الصوت بالعويل، ثم انهارت فوق المرأة المسكينة، وهي تحضنها بعنف وتصيح وتولول، فساعدتها بعض النسوة لتعتدل، فجلست أمامهن، وهي تنتحب وتفرك كفا بكف، وتلطم وتضرب على ركبتيها، وهي تردد: «يا قلبي ويا فؤادي عليك يا حنونة يا طيبة»، فشاركتها بعض المعزيات بالبكاء، فقد كانت فرصة لكل منهن لتبكي على حالها، والأم ابنة الفقيدة تواسيهن وتقول: «اذكرن الله وسبحن بحمده، فالحمد له على كل حال، ولا حول ولا قوة إلا بالله»)(١٥).

لتخلص في النهاية إلى أن الحزن الحقيقي لا يقترن بالضرورة بالصخب والحركات البهلوانية، تماما كما لا تعتبر رباطة الجأش مؤشرا على الاستخفاف والاستهتار، عكس ما كانت تعتقد والدتها: (لا شيء يستحق الكآبة والأسى عند جيران السطح، وما كانت أمي، رغم تقديرها لهم، تحب أن تتشبه بهم، وكنت لحبي وإعجابي الشديد بهم، أدافع عنهم بقوة، فما كان ذلك باعتقادي إلا من عميق إيمانهم، فتقول أمي: «بل ذلك من شدة استهتارهم» أمي تعتقد أن العبوس من مظاهر الرزانة والحكمة، وأنا كجيراني لا أجد أية حكمة في أن نبدو تعساء)(١١).

وهذا ما جسدته الضحكات الساخرة التي ختمت بها الساردة قصتها، تعبيرا عن موقفها الرافض لهذا السلوك اللاحضاري المخالف لقوانين الحياة، موقف زكته بقوة تعاليقها المبثوثة بين ثنايا السرد، الفينة بعد الأخرى، تجمع كلها على شجب هذه السلوكيات الاجتماعية المشينة، وفضح خلفياتها المجانية، وإبراز انعكاساتها السلبية، الآنية والمستقبلية، على حياتنا الخاصة والعامة دون استثناء: (صرت أحسد أختي، لأنها صارت في بيت جيران السطح، وأظنها لا تستحق أن تكون بينهم، فهي تعشق النكد كأهلي، وترى الدنيا دار ظلم وظلام)(12). (أنا كجيراني لا أجد أية حكمة في أن نبدو تعساء)(13). (ولإعجابي الشديد بهم أدافع عنهم بقوة)(14).

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن ما أضفى على هذه التدخلات (LEs intru-tions d"auteur)، حسب تعبير جورج بلان (Georges Blin) مسحة خاصة جعلتها أقرب للتعابير الشخصية التلقائية المقبولة، منها للتعاليق المقحمة المفروضة، اختيار الكاتبة الموفق لساردة متماثلة حكائيا (Narrateur Homodiégé-tique)(١٦) ترتبط ارتباطا وثيقا مباشرا بالمتن الحكائي، باعتبارها طرفا مشاركا في الأحداث المحكية، بحكم انتمائها للأسرة «الرصينة»، مما جعلها تعيش وضعا حكائيا فريدا مطبوعا بالانشطار التراجيدي بين واقعين، أحدهما تعيشه وترفضه، والآخر تطلبه ولا تحياه، مكنها

من امتلاك رؤية داخلية -Perception in)
(17)terne) عميقة، ساعدتها على استصدار أحكام وتعاليق شخصية صائبة ومقبولة، تعاليق وإن اختلفت مظهريا بين الشجب والتثمين، بين الترغيب والتنفير، إلا أنها تلتقي جميعها مع ذلك في الدعوة لمعانقة الحياة بكل عشق وحماس، بعيدا عن كل ما من شأنه تكدير صفوها، مهما كانت الظروف والأحوال، ما دام الحزن لا يغير في النهاية شيئا، بقدر ما يؤذينا، لا أقل ولا أكثر، فلنقبل على الحياة بحب، ولنطرد الحزن في بيوتنا.

بيان الإحالات والهوامش الواردة في الدراسة:

1- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق- الطبعة الأولى 1994، ص: 5.

2- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1996، ص: 8.

× بزة الباطني: السيدة كانت...! قصص قصيرة، منشورات بزة الباطني الكويت، الطبعة الأولى 1998.

× يعود أول عمل لسنة 1985، ويحمل عنوان، «طرائف وحكايات نسائية من التراث الشعبي في الكويت، الجزء الأول،

انظر: بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة. 1998. ص: 160.

3- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة. 1998. ص: 160.

4- انظر: G. Ginette: seuils: éd: Seuil. collö poétique. 1987, P: 11

5- انظر: G. Ginette: op. cit. 1987. P: 376

× بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة: 1998. ص: 5.

× الشكلانيون الروس: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى: 1982. ص: 179.

6- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 8.

7- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 9.

8- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 7.

× انظر iouri lotman: la structure du texte artistique éd: gallimard. 1973. p: 309/323.

9- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 7.

10- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 13.

11- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 9/8.

12- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 10.

13- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 9.

14- بزة الباطني: مجموعة قصصية مذكورة، 1998. ص: 8.

15- انظر: Georges Blin: Stendhal- et les problemès du roman, librairie josé corti. 1983. P: 177.

16- انظر: G. Genette: figures III,- éd: seuil, coll: Poétique: 1972. p:253.
- Jaap lintvelt: essai de typologie narrative,

17- انظر: Le - Point de vue - théorie et ananlyse, librairie josé corti 1981, P: 14.

غناء البنفسج

تجليات الحكائي والجمالي

● نضال الصالح

شهدت الحركة الثقافية السورية في عقد الثمانينيات مجموعة من الأصوات الإبداعية الجديدة في الحقل القصصي، وقد تضافرت مجموعة من العوالم التي هيأت لهذه الأصوات آنذاك ما يمكنها من لفت الانتباه إليها، وفي وقت قصير نسبيا، ومن حيازة مكانة لائقة بها في المشهد القصصي السوري. وكان من تلك العوامل ما نهض به عدد من المؤسسات الثقافية والمنظمات وبعض الصحف اليومية من فعاليات متنوعة لتمكين هذه الأصوات من التعبير عن مؤرقاتها الواقعية والفنية.

يُعد القاص عبد الرحمن سيدو واحدا من تلك الأصوات التي أنتجها عقد الثمانينيات، وواحدا أيضا من الذين أكدوا فيما بعد أصالة الموهبة لديهم، ثم كفاءتهم في تطوير أدواتهم، وهضم ما تقدمهم من تجارب، ودأبهم لامتلاك ما يميزهم من السائد في المشهد القصصي بعامة.

تتوجه هذه الدراسة إلى مقاربة النصوص التسعة التي تتضمنها مجموعة القاص «غناء البنفسج»(١)، والتي يهجس كل

منها بموضوع مما يعتمل في قلب الريف الشمالي من سورية، ومما يعانيه هذا الريف من قيم وتقاليد اجتماعية رثة، وشائهة، ولا تزال تمارس الكثير من الاستبدادات بأعراف الواقع وآليات الوعي المحددة للعلاقات الإنسانية القائمة بين أفراده. وهي إذ تهجو على نحو شاعري رهيف ما يضطرم في قاع ذلك الريف من بنى اجتماعية، واقتصادية، وسلطوية معوّقة للتقدم والرقي، فإنها في الوقت نفسه تمجد الحب، والبراءة، والطهر بوصفها صادات تقي تلك البنى من خراب مدمرٍ يتربص بها، ويتهددها بالترهل، والضياع، وربما الفناء.

والنصوص أشبه ما تكون بمبضع جراح رهيف يغوص على جسد الواقع ليخلصه مما يتسرطن فيه من ثآليل واختلاقات قيمية تنذر بنهايات فاجعة، وخواتيم سالبة لمعاني الحق، والخير، والجمال. وبعامة، فإن هذا المبضع يكاد لا يدع أيا من مبادىء الجسد الاجتماعي دون أن تمتد إليه يد الكاتب، التي تستجلي بلغة مترفة بالشاعرية الفوارق القائمة عادة بين المالك والمملوك، بين الحاكم المستبد والمحكوم الخانع، بين من يسيطر على جهود الفلاحين وقوة عملهم والفلاحين المستلبين بفعل الحاجة والعوز والفاقة.

وتجسد القصة الأولى من المجموعة، «أمي.. أمي»، تلك الفوارق على نحو واضح، ومن خلال تداعيات شاب عائد إلى قريته بعد نأي قسري عنها، بعد أن ذاقت روحه من مشاهد السلب والانتهاك التي كانت تمارسها السلطات المالكة أو المتنفذة: الآغا، المختار، الشرطي، الخواجا، ما أرغمه على الهجرة. كان «شرطي المخفر.. يملأ معدته وجيوبه ويسوط الفلاحين»(6)، وكان ابن المختار يردد قائلا له: «يجب ألا تلبس بنطلونا أبوك فلاح»(6)، ثم دجاجات الفلاحين التي كانت تتساقط ميتة بطلقات بارودة الآغا، وأخيرا ذلك الدم اللزج الذي غطى وجه العاشقة «مزيات» عندما قالت: لا.

ويتداخل الإنساني بالوطني في قصة «الفارسة» التي ترصد علاقة حب بين الشاب فيصل والفتاة مزيات، اللذين كانا يتخاصران في الدبكات، ثم يغادرانها «ينحدران في طريق القرية، يدوسان حافة النبع الذي تتقاطر مياهه في جذوع شجرة الكينا العتيقة الضخمة، تسقيه بيدها المحناة الصغيرة، يقبلها قبلة خاطفة»(12)، وعندما روى فيصل بدمه ذرا جبل الشيخ دفاعا عن الوطن لم يمت، بل نبت في روح مزيات وجسدها قوة خارقة مكنتها، ذات سباق بالخيل بين شباب القرية، من الوصول إلى العلم المنصوب في منتصف الساحة والطيران به إلى نهاية السباق، فمنحها المختار «رغيف خبز عليه قليل من الملح، وفحل بصل أسمر، وخنجر فيصل»(12) كما تقضي بذلك الأعراف.

وعلى النحو نفسه، أي بما يداخل الإنساني بالوطني، تقدم قصة «تداعيات الرقم 17» مشاهد إنسانية فياضة بالدلالات والرموز لما يضطرم في المجتمع من قيم كابحة للحب، سالبة للأرض. فـ«مزيات» التي تحب «ايبو» ترتطم برفض عمها وزوجته للزواج ممن تحب، و«قادر» معلم المدرسة، تفترسه ذكرى تهجير حبيبته «بنفش» عن أرضها، ثم عراك الفلاحين على التخوم المحددة لأرض كل منهم.

وتمجد قصة «موجز عن حياة المواطن عمر» تلك العلاقة التي تربط بين حب الأرض والحب بمعناه الإنساني، وعبر قصٍ ذكي لماح تؤكد أن الفقراء وحدهم هم الذين يُبلون في الدفاع عن الوطن. لقد رحل والد عمر عن الدنيا مبكرا بعد أن نهش السل صدره، فجرّ خال عمر أخته من المنزل خشية أن تجلب وحدتها العار لأهلها، فكان على الصغير عمر

آنذاك أن يقتلع رغيف الخبز من صخور القرية ليحفظ لنفسه وأخوته وجدته لأبيه ما يقيهم غائلة الحاجة، وعندما دعي لأداء الخدمة العسكرية قالت الجدة له: «لقد مات من سبقوك بشرف، احفظ هذا جيدا، الأرض والعرض واحد»(29)، وقد نفذ عمر وصية جدته، فأحرق أربع دبابات للإسرائيليين واستبسل في الدفاع عن أرض الوطن.

وتهجس قصة «السائل الحامض» بما تردد في قصة «تداعيات الرقم 17» من تهجير جماعي للفلاحين عن أرضهم، وهي تفعل ذلك من خلال رصدها لتلك الأحلام والكوابيس الجارحة التي كانت تفترش بمخالبها الحادة روح شاب قروي وهو يردد لحبيبته الهاجعة تحت جلد الأرض بفعل ذلك التهجير: «خائف.. خائف يا عاريفا»(32).

وإذا كانت قصتا: «الفارسة»، و«موجز من حياة المواطن عمر» قد جسدتا ما هو وطني، فإن القصة السادسة من المجموعة، «قراءة في قصيدة بلا عنوان» تعني بما هو قومي وإنساني، وهي تفصح عن ذلك منذ افتتاحيتها المهداة: «إلى فراشات النور والحرية في جنوب لبنان والعالم». وعلى الرغم من أن هذه القصة لا تقدم أي قرائن دالة على انتماء بطليها العاشقين إلى جغرافية محددة، فإن ما يتردد في تضاعيف القص من هجاء لاغتصاب كل ما يصل الإنسان بمعاني الحب، والانتماء، والكرامة يشي بأن العاشق شاب سوري يؤدي خدمته العسكرية في لبنان وبأن الفتاة العاشقة التي تصارع هزائم كثيرة تضطرم في نفسها لبنانية، والتي لا تلبث أن تودع الشاب لتكمل القصيدة التي بدأها، ولكن بجسدها الفادي للأرض بدلا من الكلام.

وكما تهجو قصة «أمي.. أمي» ما تمارسه القوى المالكة والمتنفذة من سلب وانتهاك لكرامة الفلاح وقوة عمله، ولكن على نحو إشاري، فإن قصة «إبراهيم» تفصح عن ذلك الهجاء على نحو واضح. وإذا كانت القصة السابقة قد قدمت نموذجا سلبيا لم يقو على مواجهة ما كان يضطرم في مجتمعه من مفارقات طبقية وسطو على جهود الفلاحين وامتهان لإنسانيتهم، فإن قصة «إبراهيم» تقدم نموذجا مغايرا، نموذجا مقاوما لما تمارسه قوى الظلام في القرى الناهضة لتوها من أصفاد الإقطاع، والتي كانت تؤمل أن تعيش إنسانيتها اللائقة، وعلى النحو الذي يمثله «بيرام» الذي لم يحفظ وصية أبيه القائلة: «.. أعداؤك كثيرون يا (بيرام). احذرهم واحفظ لسانك» (47) بل ظل يطارد ما يقوم به المشرف الزراعي والمختار ورئيس الجمعية من سرقات للفلاحين الفقراء ويجهر بما تمارسه نساء هؤلاء من أفعال خارجة على قيم المجتمع وأعرافه، ولم يثنه ما كان يترصده من نتائج قاسية عن الإعلان أمام جمع من المحتشدين لانتخابات الجمعية الفلاحية، وعلى مرأى من رئيس الجمعية نفسه: «لا تنتخبوه، هذا سارق، ليس سارقا فحسب بل هو أكثر من ذلك، فالأموال المستعارة من الحساب الجاري ذهبت إلى والد زوجته الصغيرة الحلوة»(53). وعلى الرغم من أن الضرب المبرح الذي لقيه «بيرام» نتيجة ذلك قد أودى به إلى الجنون، فإنه لم يبدو كذلك في نظر القرية التي كان يمثل ضميرها المستسلم للصمت والخوف.

وكما تكشف المجموعة عن الانتهاك الفادح، والسلب، والامتهان التي تمارسها القوى المالكة والمتنفذة بحق الفلاحين في مجتمع القاص، فإنها في الوقت نفسه تعرّي بعضا من الأعراف والتقاليد الاجتماعية القائمة بين هؤلاء الفلاحين أنفسهم، وتجسد قصة «الصرخة الأولى» ذلك على نحو واضح، التي تفصح منذ مفتتحها عن الجوهري في متنها الحكائي، أي عن مادتها

الحكائية الخام الذي تنهض به وعليه حركة القص، حيث يبدي الأب ضيقه ونفاد صبره من انتظار حفيد له، وما يلبث أن يوسع زوجة ابنه لعنات معبرة عن ذلك الضيق: «لتبتلعك الأرض، بطنك مثل الحجر، أنت شجرة يابسة لا خير فيها. قلبي عليك يا ولدي، سأموت ولن أفرح بطفلك، الذين تزوجوا بعدك أنجبو قطيعا»(57). وكذلك تفعل الأم التي تصف زوج ابنتها بـ«الجيفة». ولم يكن أمام الزوجة الشابة «مزيات» آنذاك سوى الانصياع أخيرا لما قالته العجوز «قاديفا» عن بركات الشيخ «معطي» الذي وصفته العجوز قائلة: «كل واحدة دهبت إليه رزقها الله بطفل، يده مباركة»(57).

كانت «مزيات» تمتلىء غبطة بحب «أوسمان» لها، وبحبها له، وعلى الرغم من أن القرية كللت هذا الحب بما يليق بالعاشقين يوم زفافهما، فإن «مزيات» لم تنجُ من ألسنة الحساد التي كانت تلاحقها قائلة: «بنت فقيرة لا يملك أبوها شبر تراب... أغوته، ابتلي بها»(59). كما لم تنجُ من لسان أم «أوسمان» التي شككت بعذريتها، والتي سارعت إلى موس حلاقة «شرطت به فخذ العروس... وضعت المنديل في فم الجرح ثم أخذت تضغط» «(60) وحين أشبعت المنديل بالدم، خرجت إلى النسوة مزغردة.

وقد نفذت «مزيات» إرادة الشيخ «معطي» الذي أعطاها ثلاث تمائم «لتذيب الأولى في الماء، تعجنها مع الطحين، وتطعم العجين لكلب البيت، لتحرق الثانية وتغمر جسمها بدخانها ثم تعلق الثالثة في رأس شجرة التوت»(62).

وما كادت تصل لإطعام التميمة الأولى لكلب البيت، حتى صعقها مرأى زوجها وابنة الجيران، فلملمت ثيابها عند الفجر، ويممت نحو منزل ذويها، الذين لم يكن أمامهم سوى مغادرة القرية «نحو المجهول، نحو قرية أخرى تحفظ سر العائلة وتريح الوالد من نزاع لا تحمد عواقبه»(63).

وسرعان ما تزوجت «مزيات» في تلك القرية، وسرعان ما صارت «أما لأطفال أنجبتهم دون بركات الشيخ معطي وتمائمه»(63)، غير أن الهناءة التي حررتها من طاغوت الأيام الخوالي لم تلبث أن أعقبتها بطعنة قاسية، فبينما هي ترقب ذات يوم زوجها وأولادها في الحقل، وإذ «من وراء المنحدر بان، طويلا، قويا، مسترسل الشعر، حدق إليها، نظرت إليه، وكمن يسترجع حلما قديما ومرهقا، حاولت أن تتذكر، أين رأت هذا الرجل، ومتى، ولماذا وكيف. كيف يحدق إليها وإلى الأطفال، ها هو ينحني ويمسح بيده رأس أحدهم بحنان. لحظتها اختلطت الأصوات والصور والذكريات في رأسها، اهتز بدنها، صعدت الدماء إلى رأسها، وانطلقت صرخة اخترقت كل السنين، صرخة رددتها الجبال طويلا: «أوسـ...مـ...آ..آ..آ..ن»(64).

وما يكبح الحب، ويعوقه، وما ينتهك الأرض والعرض معا يتردد كذلك في القصة الأخيرة من المجموعة، قصة «الزجاجة الفارغة»، التي تروي تداعيات رجل مدمن على الخمرة، تناوش روحه مع كل جرعة منها ذكرى علاقته بحبيبته خضرة التي رفض أبوها زواجها منه، ذكرى امتلائهما الحب وتحليقهما في بساتين القرية بعيدا عن العيون، ثم ذكرى أجتياح الأعداء لقريته الذين كانوا «يجمعون الرجال، يطلقون النار عليهم، ويجرجرون النساء إلى الحواكير» (68) وذكرى وجه خضرة وهي تتقدم الجموع دفاعا عن الأرض.

إن أهم ما تتسم به قصص المجموعة هو إشاريتها، أي عدم إفصاحها عن الكثير من مكونات الحكائي فيها، وعلى النحو الذي يتجلى بخاصة فيما يتهدد الكثير من

شخوصها من تهجير، ونفي، وامتهان لأرضهم وكرامتهم معا. غير أن هذه «الإشارية» لا تظل معلقة في الفراغ تماما، لأن مكونات الفضاء الجغرافي الذي تتحرك فيه هذه الشخوص، والبيئة التي تنتمي إليها، يشيان بما عاناه أبناء تلك الجغرافية وبما تعرضوا له من تشريد جماعي، ومذابح جماعية إبان الاحتلال الفرنسي للبلاد، الذي قدم جزءا من شمالي سورية لقمة سائغة للأتراك في الثلاثينيات من هذا القرن.

والقصص بعامة تمجد الارتباط بالأرض، وتثمن الدفاع عنها والتضحية في سبيلها. لكنها كثيرا ما تقدم شخوصا سلبية، منفعلة بالواقع وليست فاعلة فيه، خانعة له، ومكتفية بالتعبير عن ضيقها وبرمها به. وإذا كانت قصة «إبراهيم» قد تمردت على هذه السمة، فقدمت نموذجا إيجابيا، فاعلا، كما تمثله شخصية بطلها الذي كان يتفقد دائما فتحات الماء التي تروي أراضي الفلاحين ليتأكد من «أن (شعرة) القسمة في مكانها وأن حصة كل فلاح لم تمس»(49) ولا يثنيه خوف عن فضح ما يمارسه ممثلو الإقطاع والسلطة من نهب لجهود هؤلاء الفلاحين وكرامتهم، فإن ثمة افتعالا واضحا في إيجابية بطل قصة «الزجاجة الفارغة» وتحوله من غياب الفعل إلى الفعل، من إدمانه الخمرة لتحرّر نفسه من أصفاد الذكريات المريرة، إلى انتشاله لزجاجات الخمر المدفونة تحت التراب وملئها بالكاز والبنزين لمواجهة الأعداء. إن نهاية القصة لا تقنع القارىء كثيرا في نمو شخصية بطلها، وتطورها، وتحولها المباغت ذاك.

ومن اللافت للنظر أن معظم الشخوص النسوية في هذه المجموعة مفارق لمعظم شخوصها الذكورية، فإذا كان معظم هؤلاء الأخيرين يكتفون بالتعبير عن برمهم بالواقع حولهم، ونفورهم منه، وإحساسهم القاسي بطغيان مفردات القبح عليه، فإن القاص يقدم نماذج نسوية شديدة الاتصال بما هو إيجابي وخلاق وفاعل. وعلى النحو الذي تمثله شخصية «مزيات» في قصة «الفارسة» التي استطاعت بما كمُن من حب عارم في قلبها لفيصل من تجسيد روحه الفادية لأرض الوطن، والتعبير عنها بتفوقها على الفرسان الشباب في سباق الخيل الذي أقامته القرية. ثم «بنفش» في قصة «تداعيات الرقم 17» التي كانت تردد قائلة لحبيبها وسعير التهجير يشظّي حممه حول العاشقين: «سأنجب لك طفلا لا يخاف، لعينيه لون الدم»(20)، وكذا الجدة في قصة «موجز من حياة المواطن عمر» التي تودع حفيدها المتأهب لأداء الخدمة العسكرية بقولها: «لقد مات من سبقك بشرف، احفظ هذا جيدا، الأرض والعرض واحد»(29)، وأخيرا «عاريفا» في قصة «السائل الحامض» التي كانت تمتلىء إيمانا وثقة بأن عشاق الأرض لا يموتون أبدا: «أقسم أني ألمح القرية ها هي قريبة، أميز حركات ناسها، أتنسم دفء وجوههم ولفح ضحكاتهم»(31).

وقد يبدو مهما الإشارة هنا إلى أن الشخوص النسوية الإيجابية التي تتردد في أكثر من نص في المجموعة هي شخوص فلاحية، على حين تنتمي الشخوص النسوية السلبية إلى طبقة الإقطاع، والسلطات المستبدة، والقوى المتنفذة، وكما تجسدها شخصيتا عمشة ابنة رئيس الجمعية التي كانت توزع قبلاتها على المشرف الزراعي والمحاسب، وزوجة المشرف الزراعي التي راودت المختار عن نفسها في قصة «إبراهيم». وبهذا المعنى، فإن القاص يضفي على نسوة الطبقة الفلاحية صفة الطهر، والتشبث بالأرض، والاستبسال في مواجهة الأعداء والطامعين في استلابها، على حين يضفي صفات العهر والملذات

المحرمة على نساء الطبقة النقيضة.

إن القاص «يصنف» القيم الإنسانية وفقا لتصنيفه المجتمع إلى طبقتين متضادتين: «أحدهما إقطاعي - سلطوي موبوء بالسطو على جهود غيره واستنزافها والاتجار بها، موغل في انتهاكه لمعاني الفضيلة، والشرف، والانتماء، وثانيهما فلاحي، طاعن في لجة الفقر، والعوز، والفاقة، لكنه متمسك بتلك المعاني، معبر عنها.

وبهذا المعنى، فإن مجموعة «غناء البنفسج» تغل رؤية منتجها للواقع وتجعلها أسيرة وهم الأيديولوجيا أكثر من كونها فنا يستبصر الأشياء دون منجز سابق عليها. ومهما يكن صحيحا أن المجتمع الذي يصدر القاص عنه، أو الواقع الذي تصدر عنه حكائيات قصصه، هو على هذا النحو الذي يتم معه تضاد القيم الإنسانية وفقا للتضاد الاجتماعي، فإن الأكثر صحة هو أن «الواقع» لا يعرف نماذج نبيلة أو فاضلة نقية تماما، وأن «الواقعية» نفسها ترى بأن مهمة الفن تتجلى في استلهامه للنماذج المختلطة قيميا، والمعبرة عن اختلاطات الواقع نفسه.

غير أن القاص، في الوقت نفسه، يبدي كفاءة واضحة في تعريف مفردات المكان أو الأمكنة التي تتحرك فيها الأحداث والشخوص معا، وإلى الحد الذي يمكن القول معه إن هذه المجموعة تمتلك من بلاغة الوصف لمفردات الريف الشمالي ما يجعلها نسيج وحدها في التجربة القصصية في سورية، وعلى نحو يذكر بمجموعة فاتح المدرس اليتيمة «عود النعنع» التي برعت هي الأخرى في وصف ما يميز ذلك الريف على مستويين: جغرافي واجتماعي.

إن القاص أشبه ما يكون بعالم طبيعة، أو رجل بيئة، وهو في كليهما باحث اجتماعي يتقرى ما يتسم به مجتمعه وبيئته من خصائص مميزة على المستويين معا، وما أكثر التراكيب التي تتردد في تضاعيف النصوص معبرة عن ذلك، ومجسدة له على نحو غنائي رهيف ذي وظيفة توضيحية دالة على معنى القص وجوهر الحكائي فيه حسب تصنيف «ريكاردو» لأشكال الوصف في الأدب(2). ويمكن أن نمثل لذلك بهذا المقطع من قصة «أمي.. أمي» الذي يصف فيه القاص بعضا من مفردات تلك البيئة: «لسع الشمس.. غناء الحصادين وهم ينكسرون على السنابل، نكهة البيادر وطعم رغيف ناضج على نار حطب هادئة، حبور دجاجة تنقر الحب في الصباح، وتعرج الصبايا بين تلال القطن وأكوام البصل واليقطين»(5).

ومن المهم الإشارة في هذا المجال إلى ما تتمتع به لغة القاص من شاعرية موقعة، ودالة على كفاءة منتجها في نقل ما هو حكائي إلى ما هو فني، وإلى الحد الذي يمكن معه وصف النصوص التي تتضمنها المجموعة بأنها قصائد نثرية، أو قصائد سردية حسب تعبير د. نبيلة إبراهيم عن الشاعرية في السرد(3).

وأكثر ما تتجلى هذه الشاعرية من خلال تقنية «التداعيات» التي تترى في أكثر من نص في المجموعة، معبرة بخاصة عن علاقات الحب أو ذكرياته بين العشاق المكتوبين بما يعوق علاقاتهم تلك عن الاكتمال. ففي قصة «الفارسة» تتداعى إلى ذاكرة «مزيات» صورة تلك الدبكة الفاتنة التي خاصرت فيها «فيصل» قبل أن يروي ذرا جبل الشيخ بدمه، وفي قصة «تداعيات الرقم 17» تتشظى في رأس الأستاذ «قادر» ذكرى تلك اللقاءات الحارة التي كانت تجمعه بحبيبته «بنفش» قبل أن تغيبها المذبحة تحت التراب، وفي قصة «السائل الحامض» تتدافع في مخيلة بطلها صورة حبيبته «عاريفا» وهما يطلقان حبها عطرا أخاذا في فضاء

القرية قبل أن يبتلعها النهر، وغالبا ما تنتج لغة التداعيات ما يسميه «هردر» اللذة الجمالية التي تنجم عن شكل الموضوع ولغته(4).

إن أهم ما يميز لغة القص في هذه المجموعة هو ميلها نحو التكثيف، ومجازيتها، وجمعها بين ما هو إبلاغي وما هو تخييلي، محققة بذلك اتصالها بمعنى «أدبية» الأدب، مطوحة بما وقر في أذهان بعض المشتغلين بالنقد لفترة من الوقت أن شعرية اللغة في السرد بعامة هي «وصف مجاني لواقع موهوم أو عجز عن وصف الواقع»(5).

ولا تتحدد تقنيات القص في هذه المجموعة بتلك التداعيات فحسب، بل إنها تمتد لتضم في جنباتها أكثر من تقنية أخرى: الحلم، والحوارات الداخلية، وتيار الوعي، وغير ذلك مما يخصب أدوات القاص، ويمنحها ثراء فنيا دالا على وعيه بخصائص الجنس القصصي وإنجازاته المعاصرة. ومن المفيد الإشارة في هذا السياق إلى أن حركة القص في النص الواحد في هذه المجموعة تنهض على أكثر من تقنية، وأن بعضا من نصوصها يستجمع لنفسه تلك التقنيات جميعها، وعلى النحو الذي تمثله بخاصة قصة «السائل الحامض» التي تنطلق حركة القص فيها من راهن الراوي إلى ماضي علاقته بحبيبته «عاريفا» عبر الحلم أحيانا، والمونولوغ أحيانا أخرى، وتيار الوعي أحيانا ثالثة.

وبالإضافة إلى ذلك فإن القاص كثيرا ما يلجأ إلى تقنية التفتيت المؤقت للأحداث "Deformation"، أي إلى «زخرفة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصوفة وبين نظام تواليها»(6) في حركة القص، ولا يتجسد ذلك من خلال تقسيمه بعض نصوصه إلى مقاطع، كما في قصة «تداعيات الرقم 17»، وفي قصة «موجز من حياة المواطن عمر»، وقصة «قصيدة بلا عنوان» فحسب، بل أيضا من خلال تلك النصوص التي تتدافع فيها حركة القص دون أن يستقل كل حدث منها بمقطع محدد، الأمر الذي ينتج تداخلا في الأزمنة، وعلى نحو يستقطب إلى مركزه «الحكي» القصصي مغزى القص ودلالاته.

إن نصوص «غناء البنفسج» تدير ظهرها تماما لأعراف القص التقليدي وتقنياته البائدة، إذ ينتج القص زمنه الخاص، متجاوزا بذلك تراتبية الزمن بمعناه الفيزيقي، مطوحا بالواقعي، ومهموما بلحظة القص نفسها، منجزا أدبيته على نحو واضح ودال.

وبتتبع أشكال «التبئير» التي تنهض بحركة القص في نصوص المجموعة، فإن خمسة من هذه النصوص ترتهن إلى ضمير الغائب، هي: «الفارسة»، و«تداعيات الفارغة»، بينما ترتهن نصوص: «أمي.. أمي»، و«موجز من حياة المواطن عمر»، و«السائل الحامض»، و«قراءة في قصيدة بلا عنوان» إلى ضمير المتكلم الذي هو في معظم هذه النصوص الأربعة شخصية مساهمة في الأحداث. وبهذا المعنى، فإن حركة القص في المجموعة تترجح بين نوعين فحسب من أشكال القص: «القص الموضوع "objectif" الذي ينتجه ضمير الغائب، والقص الذاتي "Subjectif" الذي ينتجه ضمير المتكلم.

والمجموعة، بعامة، تمتلك من بلاغة القص وتقنياته ما يجعل منها إضافة واضحة إلى تجربة القاص، وإلى تجربة جيل الثمانينيات في المشهد القصصي السوري بعامة، كما يجعل منها شهادة دالة على تمكنه من إنجازات القص المعاصرة

دون ولع فائض بالحداثي منها، وبعيدا عن تلك الأوهام التي استقرت لدى بعض كتّاب الثمانينيات عن الحداثة بمعناها الوافد، وهي في الوقت نفسه تؤكد أصالة الموهبة لديه، التي تقاوم بدأب استلابات الواقع لمعنى الإبداع ومكانته ودوره في الحياة، ومشاغل المهنة التي يمارسها القاص، والتي جذبت عددا غير قليل ممن كانوا يمارسون الكتابة القصصية إلى أتونها، أمثال: علي بدور، ومنير داديخي، وآخرين.

1- عبد الرحمن سيدو- «غناء البنفسج»- ط1. دار الحصاد، دمشق 1990

2- انظر: د. حميد لحمداني- «بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي»- ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء 1991. ص (79).

3- انظر: مجموعة مؤلفين- «الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع»- ط1. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1987. ص (192).

4- انظر: د. عدنان رشيد- «دراسات في علم الجمال»- ط1. دار النهضة العربية، بيروت 1985. ص (12).

5- د. فيصل دراج- «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»- ط1. دائرة الإعلام والثقافة في م، ت، ف. دمشق 1984. ص (27).

6- تزيفتيان تودوروف- «الأدب والدلالة»- ترجمة: د. محمد نديم خشفة. ط1. مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996. ص (36).

مقدمة للنفري:

الرأي الفردي.. المستقل

• ناظم مهنا

يعد محمد بن الجبار النفري المتوفى ٣٤٥هـ ـ ٩٦٥م لغزاً في طبقة المتصوفين الإسلاميين، وهو صاحب الكتابين الفريدين: كتاب المواقف وكتاب المخاطبات... الكتابان اللذان يعدان مرجعاً من مراجع الشعر العربي الحديث.

.. يرى الأستاذ يوسف اليوسف في كتابه «مقدمة للنفري» أن أول ما يلفت الانتباه في خطاب النفري هو أنه يختلف كثيراً عن الموروث الصوفي العام من حيث المخاطبة والطريقة.

والحقيقة لا أحد يعرف متى ولد هذا الرجل الذي ينتسب إلى بلدة «نفّر» وهي شديدة القرب من بابل ومن الكوفة.. ومن الغرائب أيضاً أن الصوفيين الذين عاصروه أو الذين كتبوا بعد وفاته بقليل لم يذكروا اسمه قط في أي من مؤلفاتهم.

ويرى اليوسف أن القرن الرابع الهجري هو القرن الذي عاش فيه النفري.. قد عرف أربعة من أشهر الكتاب الصوفيين: الكلاباذي صاحب كتاب «التعرف إلى أهل التصوف» وأبو طالب المكي صاحب «قوت القلوب»، وأبو نصر الطوسي وأبو عبدالرحمن السلمي صاحب «طبقات الصوفية». ومما يدعو للدهشة أن اسم النفري لم يرد في أي من هذه الكتب، ولم يذكره القشيري في الرسالة التي ألفها بعد وفاة النفري بثمانين سنة تقريباً مع أنه ذكر العشرات من الصوفيين الذين لم يتركوا أي تراث مكتوب على الإطلاق.

ويذهب الاستاذ اليوسف إلى أن محنة الحلاج كانت سبباً في هذه العزلة والتعتيم التي فرضها النفري على ذاته.. حيث التزم مبدأ الحذر والتحفظ.. وربّما هذا هو السبب الذي جعله مجهولا لدى كتاب عصره البارزين.

وبعد أن يسهب اليوسف في البحث عن معنى التصوف ونشأته ينتقل إلى نقطة شائكة وبالغة الأهمية وذلك لشدة غموضها.. تتعلق بمرجعيات النفري وينابيعه.. يرى اليوسف أنَّ النفري يدرك العالم بوصفه منسوجا من المتضادات.. وكذلك الديانة المانوية فهي ديانة التضاد..

يقول النفري: «إذا علمت علما لاضد له، وجهلت جهلا لاضد له، فلست من الأرض ولا من السماء».

ويقول اليوسف: إنَّ من يقرأ كتاب النفري بأناه فلن يفوته ذلك الازدراء العميق الذي يكنه للمادة وهو يكني عنها بكلمة (السوى) وهي واحدة من الكلمات المحورية في كتابيه. إنَّ خطاب النفري ينبجس من بؤرة مركزية واحدة هي ذلك التضاد القائم إلى الأبد بين الله والمادة (السوى) أو بين ما يتجسد وما لا يتجسد. ويرى صاحب المقدمة أنَّ الخطوط العامة لمقولات النفري وتراثه تعود إلى المتصوفين العرب الذين رسخوها قبل ولادة النفري.. كما أنَّ الروح الاسلامي كثيرا ما يبدي حضوره في سياق النصوص النفرية أو في بعضها.. ويشير اليوسف إلى نقطة هامة جدا تتعلق بأسلوب النفري النادر والناتج عن خبرة حدسية عميقة باللغة العربية.. ولولا هذه الخبرة الأصلية لما كان لهذا الاسلوب أن يبزّ جميع الأساليب العربية بعد القرآن الكريم.

ويقول: «من الصعب تحديد أسلاف النفّري في الثقافة العربية تحديدا دقيقا.. فهو للحق فريد من نوعه لا يشبهه أحد ولا يشبه أحدا من الكتاب الصوفيين الذين سبقوه أو عاصروه» ص 30 فكما هو شائع فإن المتصوفين مولعون باقتباس الآيات القرآنية والأحاديث النبوية أمَّا النفري فشديد الابتعاد عن هذا التقليد مع التأكيد على أنَّ المناخ الاسلامي يشكل خلفية واضحة للنصوص النفرية أو لمعظمها.. وعلى الرغم من نقاط التقاطع مع أبي تمام الطائي باعتباره شاعر التضاد فإنّ خيال النفري أكثر أصالة من خيال أبي تمام الذي يخلط الأصالة بالاصطناع والافتعال..

وأبو تمام أيضا شاعر دنيوي بينما النفري وبفضل نزوحه إلى ما وراء الأشياء استطاع أن يجعل خياله شديد القرب من الخيال الرمزي أو السوريالي، الأمر الذي لم يستطع الطائي أن ينجزه إلا لماما وحسب. مع التنويه بأنّ صاحب المواقف والمخاطبات لا ينم البتة على أي تأثر مباشر بالشعر العربي الذي كان قد

بلغ شوطا طويلا في مضمار التطور قبل ولادة النفري.

ويرى الناقد: إنّ النفري هو الرائي الأول في الصوفية العربية برمتها لأنّه الأكثر إصرارا على اختراق كثافة المادة وثقلها وجلفها ابتغاء البلوغ إلى اللطف القصي» ص 41. والنفري أيضا تنزيهي على نحو لا يداني ولا يضاهى.... وهو خلافا للجيل الذي سبقه من المتصوفين كالجنيد والمدرسة البغدادية الحلولية ومذهب وحدة الوجود.. ويؤكد الكاتب قائلا: «ولا أحسبه إلا اسلاميا صرفا في هذا الموقف» ص 47.

فهو يكره كل ما يتجسد أو كل ما يقبل التجسد ويستدل على ذلك من خلال شغف النفري بالعبارة القرآنية الكريمة «ليس كمثله شيء» فهي تتكرر عدة مرات في المواقف.

... ويبدو أنّ النفري لا يطرح مشروعا للإنسان من أجل الخلاص بل يحكم عليه بنوع من التطرف الذي يجعل الخلاص ضربا من المحال.. ويبرر اليوسف هذا التطرف الابداعي عند النفري... ذاهبا إلى أنّ النفري كتب نصوصه الرائعة هذه ليجعل من اللغة نفسها أو من نسقها الكتابي بيتا يصلح للاستضافة - استضافة المثال أو نائب ينوب عنه في حال غيابه المرير.

وعن أساليب النفري يرى الأستاذ اليوسف أنّ القرن الذي عاش فيه النفري قرن تجديد وتطوير في الكتابة العربية - الشعر والنثر - وقد سبقه الحلاج إلى تثوير النص الصوفي من جوانبه الشكلية أو الفنية. ويذكر خبرا جاء في المقدمة التي وضعها «أرثر يوحنا آربري» لكتاب المواقف، وكتاب المخاطبات.. يفيد بأنّ عفيف الدين التلمساني المتوفى سنة 690 هـ قد ذكر في مخطوطة له عنوانها «شرح المواقف» أنّ الشيخ النفري لم يؤلف هذين الكتابين ولا سواهما من الكتب وكل الذي اعتاد أن يفعله هو أنه قد كتب أقواله على قصاصات من الورق وورثها عنه بعض الأشخاص فأعادوا صياغتها وصنعوا منها هذين الكتابين!..

وثمة خبر آخر يفيد بأنّ مؤلف الكتابين هو ابن الشيخ، وخبر آخر يرى أن المؤلف هو حفيده أو ابن ابنته.. وخبر يقول إنه واحد من أصحاب الشيخ.. ويضيف التلمساني إنّ النفري قد عاش سائحا في الأرض لا يقر له قرار، وإنه مات في قرية من قرى مصر.. وإنّ بعض النصوص المخطوطة قد أرخت بتواريخ لاحقة للعام الذي توفي فيه النفري.

بكل الأحوال يرصد يوسف اليوسف أربعة أساليب فنية متباينة في نصوص النفري بالرغم من وجود بعض النصوص المدسوسة عليه والتي ليست من تياره على الاطلاق... والأساليب الأربعة هي:

1 - الاسلوب المباشر الصافي الخالي من كل تعقيد

2 - الاسلوب التجريدي الجاف

3 - الاسلوب الموحي: وهذا الاسلوب اشاري تكثر فيه الصور المجازية أو الفنية ذات الطابع الرمزي.. وهو أقرب إلى الحدس الشعري منه إلى النثر.

4 - الاسلوب الرمزي المدسوس: ويرى الكاتب أن ثمة ثلاثة نصوص في تراث النفري تتبدى عليها الغربة عن مناخه العام.. ويظهر أن محتواها مباين لمحتوى النصوص النفرية.. يعيدها اليوسف إلى الحركات السرية في الاسلام لاسيما دعاة المهدي المنتظر.. ويرى أنّ النفري كان بعيدا عن هذه الحركات في مضمون كتاباته.. وهو القائل: «قال لي: خلق لا

يصلح لرب بالمحال».

ويرى اليوسف أن النفري قد اكتسب قيمته من شدة التزامه بالمبدأ الصوفي نفسه.. ومن شدة ميله إلى الروحانية الخالصة، ويعتقد أن روحانيته المتطرفة هي التي أملت عليه أن يعيش مغمورا وبعيدا عن الأضواء..

وحين يقارنه بالمشاهير من رجال الصوفية البغدادية كالجنيد والحلاج فإنهم لا يخلون من نوازع دنيوية.. بينما يترفع النفري ترفعا لا يبزه فيه البوذا نفسه. وكذلك حين يقارنه بالغزالي فهو يرى أن الغزالي ريبي كبير، أما النفري فلا يقيم للريب أي وزن.. وهو أيضا لا يأبه بالعقل وبالتالي بالمعرفة، بل الذروة عنده هي الرؤية أو الاتصال المباشر بما وراء المادة.

وكذلك يرى اليوسف أنَّ التفارق بين ابن عربي والنفري يبلغ أشده.. فالنفري ينزه الله أما الثاني فهو صريح في ماديته وهو القائل: «الحق هوية العالم».. والفرق بين الاثنين برأي اليوسف لا يتوقف عند العقيدة وحدها بل يتعداه إلى فروق أخرى أهمها:

1 - إنَّ النفري أدبي المنزع شاعري الطابع، أما ابن عربي فكثيرا ما يكون شبيها بالفلاسفة أو برجال الفكر.

2 - النفري مأهول بروح الاسطورة الفني ولكنه ليس تخريفا قط، أما ابن عربي فكثيرا ما يعمد إلى الترهات المسجوجة... فابن عربي نتاج ثقافة اكتهلت وجنحت صوب الشيخوخة.. لذا فإنه مزيج غريب من قوة الذهن وقوة التخريف.

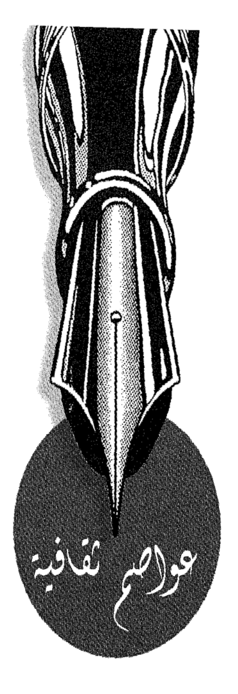
3 - لا يرقى أسلوب ابن عربي إلى مستوى اسلوب النفري فلغة النفري اليخضورية تنتمي إلى الربيع، أما لغة ابن عربي فكثيرا ما تكون خريفية على نحو واضح.. ويؤكد الكاتب أنَّ ابن عربي قد قرأ النفري وأعجب به وقد ذكره في الفتوحات المكية وحاول أن يقلده في كتاب «الشاهد» وقد جاء فيه: «وقال: مشاهدة الحق موقوفة على الهيبة، والطيبة تسكن ولا تحرك»... وقال أيضا: «معلوم العلم الوجود ومرئي الرؤية الذات». وهنا يميز ابن عربي بين موضوع العلم وموضوع الرؤية، وهذه مسألة عرض لها النفري كثيرا في نصوصه..

ويبحث اليوسف في العلاقة بين النفري وأفلاطون ويرى أنَّ النفري أكثر روحانية من أفلاطون أو أي فيلسوف روحاني آخر.. وكذلك لا يقر بأي تأثير لأفلوطين على النفري بالرغم من كونه ينبوعا من ينابيع التصوف في الديانات الثلاث..

ثم يخلص الأستاذ اليوسف إلى أنَّ النفري لا مذهب له أصلا وأنه يمثل الرائي الفردي المستقل - وهنا تكمن أهميته برأي اليوسف - ولما كان رائيا فإنه أقرب إلى الحداثة... إنه كالرمز يين والرومانسيين والسورياليين... وبسبب هذا النازع الحداثوي تترسخ قيمة النفري وأهميته.. وبقي أن نشير إلى أهمية هذه المقدمة (الكتاب) لما تحتويه من آراء وإشارات رائعة لابد منها للدخول إلى عالم النفري الصعب...

وإنها ميزة أن يكون الناقد الكبير يوسف اليوسف هو واضعها وهو البارع في قراءة ما وراء العبارات.

● مقدمة للنفري - يوسف سامي اليوسف - دار الينابيع - دمشق 1997م.. 175 صفحة - قطع كبير - سلسلة التصوف الاسلامي (1).



■ المغرب	صدوق نورالدين
■ دمشق	علي الكردي
■ موسكو	د. أشرف الصباغ

في المشهد الثقافي

رسالة المغرب: خاص بـ« البيان »

من صدوق نور الدين

يمكن القول ومنذ البداية، إن المشهد الثقافي في المغرب، تفتح هذه السنة على اللقاء المعتاد والمألوف الذي دأبت جمعية المحيط على تنظيمه بمدينة أصيلة الواقعة شمال المغرب.. وكالعادة، جاء اللقاء متنوعا، حيث وزعت الجوائز الأدبية على المستحقين، كما عقدت ندوات، خاصة منها تلك التي ركزت على موضوع «العولمة»، وما لها من انعكاسات على الأوضاع العربية ككل..

على أن المظهر الثاني لهذا المشهد، تمثل في اللقاء المنظم من طرف كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن امسيك سيدي عثمان، وبدوره ركز فيه على العولمة، ولئن كان قد تم بشكل موسع، حيث استجليت علاقاتها سواء بالأدب أو الموسيقى أو المسرح أو القصة، وشاركت فيه فعاليات عربية وأجنبية، فاستدعيت من دولة الكويت الشقيقة القاصة والروائية: «ليلى العثمان»، ومن لبنان: «إلياس خوري» ومن مصر «خيري عبدالجواد» و«محمد عيد إبراهيم»، و«حسين حمودة» واللافت أن عددا من

المدعوين العرب غابوا عن اللقاء، وقد يكون عامل عطلة الصيف يقف وراء ذلك..

أما المظهر الثالث، فسوف يتمثل في مؤتمر اتحاد كتاب المغرب، والمقرر انعقاده في منتصف شهر أكتوبر 1998، ويلاحظ أن الاتحاد في فترة ولاية الشاعر «عبدالرفيع الجواهري» قد مر بمرحلة جمود لافتة، حيث لم تعقد لقاءات وندوات سواء على مستوى المغرب، أو العالم العربي.. كما توقفت مجلة «آفاق» عن الصدور، وقيل عن عدد خاص بالقصة القصيرة، لولا أنه لم يجد طريقه إلى الباعة، والأمر ذاته بخصوص نشرة «الإشارة» المتوقفة عن الصدور منذ سنوات.. وبخصوص المظهر الرابع لهذا المشهد، فيتجسد في إقامة المعرض الدولي للكتاب، والذي يحرص على تنظيمه كل سنتين من طرف وزارة الثقافة، ومن المتوقع أن ينعقد في غضون شهر نوفمبر، وللذكر فإن دولة الكويت تؤكد حضورها فيه بشكل دائم..

إن هذه الحركية، وما تحمله من مؤشرات إيجابية، تفرض أساسا الاستمرار في العمل والنشاط الثقافي نحو ما يخدم الواقع الأدبي، والقارىء على السواء..

قوة حضور الرواية

إن أهم ما يميز وتيرة النشر المتسارعة في المغرب، صدور كم كبير من الروايات، حتى إنه ليمكن القول إن الموسم الثقافي الذي نودعه، كان وبامتياز عام الرواية.. فلقد صدرت وإلى الآن:

1- الطائر في العنق لـ«عمرو القاضي».
2- دعها تسير لـ«محمد صوف».
3- أفواه واسعة لـ«محمد زفزاف».
4- بروطابوراس لـ«سالم حميش».
5- غيلة لـ«عبدالله العروي».
6- خط الفزع لـ«ادريس بلمليح».

وفي مقابل هذه الوتيرة، تراجع فن الشعر والقصة القصيرة.

جوائز

على غير المعتاد، حظي الخطاب السردي بامتياز كبير، وذلك في مناسبة إعطاء جائزة المغرب عن الموسم الثقافي والأدبي 1997... فلقد تمكن كل من: محمد عزالدين التازي، محمد برادة وعبدالكريم الخطيبي من انتزاع هذه الجائزة، سواء عن عمل مفرد، أو كاستحقاق شامل عن مجموعة من الأعمال..

أما جائزة الأطلس الكبير، فلقد كانت في شق منها، من نصيب الروائي والقاص محمد زفزاف، وذلك عن عمله «بيضة الديك» والمترجم إلى الفرنسية، حيث أصدرته مؤسسة (الفنك) بالدار البيضاء...

معارض

أقام الفنان التشكيلي المغربي «عبدالكريم الأزهر» معرضه الجديد بقاعة «الشرفي» للفن الحديث بالدار البيضاء، وقد احتوى حصيلة من الأعمال الفنية المنطبعة بالتنوع والتميز.. فمن ناحية نجد التجربة القديمة متمثلة في توظيف مجموعة من العلامات والرموز والإشارات.. ومن أخرى، نجده يراهن على تجربة جديدة اختار لها اسم العيون، حيث نجد الأخيرة في أوضاع متفاوتة، تلاحق الإنسان حيثما تأتى له الوجود والاستقرار.

أسبوع ثقافي على هامش معرض الكتاب الدولي بدمشق

الأمن الثقافي العربي والعولمة الثقافة جدار الدفاع الأخير!

● دمشق: علي الكردي

مع بداية الموسم الثقافي في العاصمة السورية، أقامت مكتبة الأسد الوطنية معرض الكتاب العربي الرابع عشر، الذي حقق خلال الأعوام السابقة قفزات واسعة، سواء في عدد الدور المشاركة، أو عدد العناوين المعروضة، أو المساحة المخصصة للمعرض وعدد الزوار.

بدأ المعرض الأول عام 1985، وكانت مجموع الدور المشاركة فيه 36 دارا سورية عرضت نحو 3000 عنوان.

أهم ما يميز معرض هذا العام، هو اتساع الجناح الذي يخص المعلوماتية، حيث عرضت فيه أحدث البرامج العلمية المتخصصة، والتعليمية، وبرامج الأطفال وبشكل خاص ما صدر منها باللغة العربية مؤخرا، وقد زاد عدد رواد هذا الجناح مما يدلل على اتساع الاهتمام بالكمبيوتر الذي

دخل مختلف مناحي الحياة.

الحدث الأهم هو الأسبوع الثقافي الذي أقامته المكتبة على هامش المعرض، الذي تمحور حول «الأمن الثقافي العربي»، في ظل ما بات يعرف، بالعولمة وسيل المعلوماتية، والنظام العالمي الجديد.

على مدار ثمانية أيام، تحدث عدد من المفكرين السوريين والعرب حول هذا العنوان، محاولين توضيح سمات هذا النظام، والتهديدات التي تتعرض لها ثقافات الشعوب بما فيها شعوب الدول المنتجة للعولمة، من خلال الأدوات التي تمتلكها بعد ثورة «الاعلام والاتصالات»، وحاول المتحدثون تلمس السبل المناسبة للرد على مخاطر العولمة وحماية الحضارة العربية، والهوية القومية، بعد أن تم الاختراق السياسي والاقتصادي للوطن العربي، وفشلت حتى الآن الأساليب السياسية والحزبية في مجابهة الهيمنة «العولماتية» الغربية، لذلك لم يبق أمام شعوبنا العربية سوى الرد الثقافي والحضاري على زحف النظام العالمي الجديد، فالثقافة والمثقفون مدعوون للنفير العام لخوض هذه المعركة، التي ربما تكون الأخيرة، فالثقافة هي جدار الدفاع الأخير عن وجود الشعوب العربية، وهويتها الوطنية.

د. أحمد برقاوي (سورية)

الأمن الثقافي وعامل «الهوية»!

ألقى الدكتور برقاوي في أول أيام الأسبوع محاضرة بعنوان: «الأساس القومي للأمن الثقافي العربي»، وقد ركز على تنامي إحساس العرب بالخطر الداهم الذي يتعرض له وجودهم، لاسيما وأنهم لم يحوزوا حتى الآن على معادل سياسي لوجودهم (الدولة القومية).

انتقد في سياق المحاضرة بعض المصطلحات السائدة مثل «الغزو الثقافي ... الاختراق الثقافي ... الأمن الثقافي».

واعتبر أن العرب يحملون لبوسا ثقافيا مواجها، فالأمن الثقافي مرتبط بمجموعة من المفاهيم كالأمن السياسي، والأمن الاقتصادي، والأمن المائي الخ ... أما الأمن الثقافي فهو صيغة ملتبسة.

حاول برقاوي، من ناحية أخرى، تحديد مفهوم «الأمن الثقافي» بالقول: أولا: لا يستطيع أحد منع الثقافة الغربية من عبور الحدود، لذلك نرفض مصطلح «الغزو الثقافي».

ثانيا: الأمن الثقافي، لا يعني بحال ما، الاحتفاظ بالقيم الثقافية العربية السائدة، لأن الثقافة عامل مهم من عوامل «الهوية»، بمعنى استمرار الوعي بالتمايز الذي يحتفظ بالوجود الذاتي، فالثقافة هي شكل التعيّن للوجود الذاتي للأمة والإنسان والمجتمع.

بناءا على ما سبق تواجه الثقافة برأي البرقاوي ثلاثة أشكال من زعزعة الهوية هي: 1ـ سلب ايديولوجية الدولة القطرية لتأكيد التذرر القطري. 2ـ سلب التسوية والتطبيع. 3ـ سلب عولمي يريد السيطرة على السوق، وهذا هو المقصود بكلمة شمعون بيريز «يجب خلق ثورة بالمفاهيم في منطقة الشرق الأوسط».

ثم تحدث برقاوي عن العولمة بقوله: هي التعين الراهن للرأسمالية العالمية في ظل تطور العلم تطورا هائلا، والخطر هنا هو التوظيف الأيديولوجي الذي لا حدود له للعولمة، من هنا خطرها على الهوية القومية وتساءل: إذا كانت العولمة توحد العالم ثقافيا أليس من باب أولى أن تخلق شروطا لتوحيد العرب ثقافيا؟! واختتم محاضرته بالنتيجة التالية: إن تحقيق كل أنواع الأمن

مرهون بإيجاد المعادل السياسي للأمة.

الثقافة العربية وتحديات العولمة!

في اليوم الثاني ألقى الأمين العام السابق لجامعة الدول العربية الدكتور الشاذلي القليبي (تونس) محاضرة بعنوان: «الثقافة العربية في مواجهة تحديات العولمة»، اعتبر خلالها: أن العولمة فرصة تاريخية أمام الشعوب تساعدها على القفز فوق الهوة الشاسعة لمواكبة الآخرين، ولكن للأمر مخاطره، فالعولمة ليست مرادفة للنظام العالمي الجديد، حيث يجري الخلط بين المفهومين. فالنظام العالمي الجديد، يتسم بعدم عدالته، حيث تسيطر عليه مجموعة من الدول تحت وهم «الشرعية الدولية»، أما العولمة فلها أساليب تعامل، تشكل ظاهرة حضارية متكاثفة المصالح يصعب على أي نظام سياسي التحكم بها، وهي لا تناقض اتجاهاتنا الحضارية، فمنذ القديم نسعى نحن للتواصل والحوار مع الآخرين ومن هذه الزاوية نحن نلتقي مع العولمة.

أما أخطار العولمة، فتكمن في سلبية التلقي، وليس في النماذج بحد ذاتها، لذلك يحتاج العرب برأي القليبي إلى الارتباط بتراثهم عن طريق إعادة اكتشافه، فهم يفتقرون إلى المشروع الثقافي العام، ليكون سندا لهم، وعليهم أولا: البحث عن الأصالة، وثانيا: متابعة التحديث والعصرنة.

تحدّث القليبي أيضا، عن مفهوم الإسلام لدى الغرب، المرتبط بـ «العنف الاجتماعي والدولي» وقال: الإسلام بريء في الانغلاق والعنف، ومن يدّعون أن الإسلام عدو للأمم الراقية، إنما يفتقرون إلى المعرفة، وهم قصيرو النظر.

واعتبر الشاذلي العولمة ذات أفضال لا تنكر في مجال الاعلام، فقد تولت التعريف بكفاح الشعوب، وفضح الشنائع لكن الإعلام برأيه يجرف في سيله الغث والسمين، الطيب والخبيث.

وأنهى حديثه بالقول: نحن أمام مأزقين: الافتتان بالحداثة أو الوقوف عند الماضي، وتساءل: كيف الخروج منها؟!

ثم أجاب: بالثقة بالنفس، ومحو الشعور بالعجز إزاء تحديات العصر، وبتحاشي الانكفاء الثقافي، والانفتاح على ثقافات العالم، والتفاعل معها أخذا وعطاء، وبالاجتهاد والمبادرة والتنمية الحقيقية.

جلال أمين (مصر)
الثقافة العربية وثورة المعلومات

تحت عنوان «الثقافة العربية في مواجهة ثورة المعلومات» تحدّث الدكتور جلال أمين من مصر بلغة تحمل الكثير من الدعابة المصرية ومما قاله: أفهم ثورة المعلومات بأنها التقدم الذي عرفه العالم خلال الخمسين سنة الأخيرة، والذي حقق تسهيل وتخفيض نفقات وتحليل ونقل وتخزين المعلومات، لذلك فحجم المعرفة في السنوات الأخيرة، يفوق حجمها في التاريخ السابق كله، ومن نافلة القول: إن الغرب هو الأساس في هذه الثورة، والعرب في دور المتلقي، والمستهلك.

وبرأيه تشعرنا الثورة المعلوماتية بالقلق لأسباب عديدة:

1- نوع المعلومات التي يجري نقلها، وتخزينها، وتحليلها، فلقد سيطر وهم على الانسان العربي بأن أي معلومة هي صحيحة، ولابد أن تكون مفيدة وهذا يعود إلى انبهار الناس بالتقدم العلمي ومثال ذلك قصة «الرئيس كلينتون مع مونيكا».

2- لا يتعلق الأمر بنوع المعلومات، إنما بكميتها، فكمية المعلومات هي أكثر من

اللازم، لأن لدى الانسان قدرة على استقبال وتمثل المعلومات، لذلك هذه الكمية المتدفقة من المعلومات تؤدي لصعوبة الفهم والتحليل والتمثل، وهناك فيلسوف قال: «شخص كثير المعلومات هو أكثر مدعاة للسأم والملل».

3. طريقة استخدام المعلومات، هي تستخدم لتحرير الانسان، لا إلى استعباده، فالفاشية والنازية والستالينية استخدمت المعلوماتية لقهر الانسان، واستخدمها العرب لقهر بعضهم البعض.

4. من نتائج الثورة المعلوماتية قهر الثقافة الغربية للثقافات الأخرى، وأنهى أمين محاضرته باقتراح سبل لمقاومة الأسباب المذكورة آنفا، فرأى أن الثقافة العربية تقدم بديلا صالحا في كثير من الأمور، فالعرب دائما يميزون بين النافع والضار، وبين الرذيلة والفضيلة، كما أن هناك الكثير من العناصر في ثقافتنا تدحض الاستهلاك، وتدعو إلى الأصالة. واعتبر أن المثقفين مدعوون لمقاومة سلبيات العولمة وثورة الاتصالات.

منير الحمش (سورية)
متطلبات الأمن الثقافي العربي في المجال الاقتصادي

تحت العنوان السابق تحدث د. منير الحمش قائلا: من المهم الربط بين الأمن الاقتصادي، والأمن الثقافي، لأن الأمن الثقافي ليس مجرد تعبير لغوي، إنما هو مشتق من الأمان القائم على أمرين.

1ـ استكمال مقومات الثقافة العربية.

2. قدرة الثقافة إبداعيا، على تحويل علاقاتها مع الثقافات الأخرى من السلب إلى الحوار والتفاعل.

وأضاف: ثقافة العولمة، هي ثقافة ما بعد المكتوب، ثقافة الصورة، وهي المفتاح السحري للنظام العالمي الجديد.

وهذا النوع من الثقافة يعتبر المصدر الأساسي لانتاج القيم وتشكيل الوعي والذوق، وهي بمجملها تشكل ثقافة الاستهلاك المؤدية لقتل الروح والنظام الانساني.

وأورد د. الحمش، إحصائيات حول نسبة الانتاج الإعلامي بين أوروبا، وأمريكا، ودول العالم الثالث، فقال: 70٪ من الانتاج الإعلامي تقوم به أوروبا وأمريكا، وتقدم 90٪ من الخدمات الإعلامية، و48٪ من الشركات الإعلامية هي أمريكية و27٪ أوروبية، وكثير من وكالات الأنباء ووكالات الصحافة ترتبط بالصناعات الحربية.

وتساءل الحمش في نهاية المحاضرة: هل بإمكان الثقافة العربية أن تقف في وجه هذا الطغيان الإعلامي، وكيف تتم المواجهة؟

د. علي أومليل (المغرب)
الأمن الثقافي وأصول حرية الفكر

جاء في محاضرة الدكتور علي أومليل: إن حرية الفكر مفهوم لم يكن موجودا دائما في كل تاريخ، وفي كل الثقافات، إنه مفهوم ولد في خضم الصراع، وانتقل إلينا في القرن الماضي حين تداوله الاصلاحيون العرب، واعتبر أومليل أن ظهور حرية الفكر ترافق مع ظهور المطبعة، وهذا المفهوم أدى إلى ظهور الرقابة في أوروبا التي أصبحت تمارس على الكتب والصحافة من قبل الكنيسة والملك.

ثم تحدث أومليل عن مفعول الرقابة في عصر ثورة المعلومات والاتصال، والأخطار التي باتت تهدد الثقافة التي أصبحت بحاجة لأن يدافع عن هويتها، ولكن ليس بالمعنى الذي يجعلها تتقوقع، بل بالمعنى الذي

يجعلها تتحدى العصر الحديث لامتلاك الحداثة.

وأنهى المحاضر حديثه بالقول: إن عصر العولمة بات يهدد الدولة القطرية بالتفكك في حال لم تستطع الاندماج في العولمة، واعتبر أن آخر حصن لإعادة النهوض هو العامل الثقافي، وهذا الذي جعلني أتحدث إلى عرب الشام وكأنني واحد منهم.

البشير بن سلامة (تونس)
برلمان للمثقفين العرب

تحدث عن مفهوم الأمن الثقافي، والأطوار التي مر بها، وضرورة حماية الثقافة العربية من الغزو الثقافي، ثم تحدث عن الحوار الثقافي وأهميته في تطوير وتعزيز الأمن الثقافي العربي، وضرورة الفصل بين مفهوم الثقافة، ومفهوم السياسة، حيث من الضروري أن يكون السياسي مثقفا، ولكن ليس من الضروري أن يكون المثقف سياسيا، لذا يجب برأيه أن تكون السلطة السياسية مستقلة عن سلطة المحققين بشرط أن تبقى في صلب الأمة، وخادمة لها، ثم استنتج أن مجموعة الأفكار لضمان استمرار الحوار الثقافي منها: أن يبقى دور الدولة أساسا في ضمان التنوع الثقافي، وسيادة الحوار الأفقي، بدلا من الحوار الرأسي، وتحويل العلاقة بين السلطة الثقافية، والسلطة السياسية إلى علاقة جدلية.

كذلك الالتزام والتجرد الفكري إزاء الايديولوجيات والتيارات السياسية، والانتباه إلى بلورة الحقوق الثقافية الصادرة عن المنظمة العالمية لحقوق الفكر، واقترح البشير في ختام حديثه: انشاء برلمانات ثقافية عربية، كي تؤدي في نهاية المطاف لصياغة برلمان للمثقفين العرب.

جميل مطر (مصر)
مواجهة الغزو الثقافي

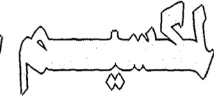
ختم الاستاذ جميل مطر الأسبوع الثقافي بمحاضرة: «الثقافة في مواجهة الغزو الثقافي»، وقد عرّف الثقافة بالقول: هي ممارسات، ومؤسسات، وتقاليد، وتاريخ مشترك لأمة، أو فئة، أو لأعضاء مهنة، أو حرفة. وقسّم الثقافة إلى نوعين: الأول: شديد العمومية كالثقافة الغربية، أو الإسلامية، ونوع آخر: شديد الخصوصية كثقافة الجنس، وثقافة الفقر.

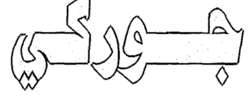
وأضاف: هناك نموذجان لثقافة العولمة: أ: نموذج اكتمل واستمر، واستوطن. ب: نموذج مصغر أتي به من المستقبل وثقافة ثورة الاتصال هي نموذج لثقافة مصغرة ناشئة في مرحلة النمو ولها جانبان: 1) الشفافية وتعني انتهاء الخصوصية. 2) الوفرة في المعلومات وتتعلق أساسا بالثقافة والمثقف، وبدأت تتسبب في سطحية الثقافة حيث لم نعد قادرين بالتالي على تحليل المعلومات والتنسيق بينها، والاستفادة منها، واستنتج المحاضر: أن مكانة المثقف بدأت تنحط، وأصبح تراكم المعلومات أهم، والمثقفون يتجهون إلى النقد، وليس الابداع، لذلك فإن تقلّب المواقف هي سمة العصر الحديث ومثقفيه!.

بغض النظر عن مدى التقاطع، أو الاختلاف في وجهات النظر التي سمعناها خلال هذا الأسبوع الثقافي، فإن المفيد هو هذا الموشور الواسع من وجهات النظر، التي حاولت قدر الإمكان أن ترسم لنا حدودا علمية، واضحة لمفهوم العولمة والأمن الثقافي العربي، مما دفعنا لأن نلتقط أنفاسنا قبل أن نغرق مجددا في سيل المعلوماتية التي تتدفق دونما توقف!



العلاقات الخطرة





تأليف: بافل باسينسكي

ترجمة: د. أشرف الصباغ/موسكو

• عن «الجريدة الأدبية» الروسية

في الثامن والعشرين من مارس 1998م مر العام المائة والثلاثون على ميلاد الكاتب الروسي الكبير مكسيم جوركي. وقد بدأت وسائل الإعلام الروسية ردود أفعال واسعة النطاق على هذا اليوبيل حيث ماتزال النقاشات والمجادلات دائرة منذ زمن بعيد حوله وحول إنتاجه الفني الذي يرى البعض أنه خال تماما من القيمة الفنية. وعندما يدور الحديث عن اليوبيل المائة والثلاثين لجوركي ينسى العديد من الكتاب والصحافيين قضايا كثيرة حوله وحول إنتاجه ويتذكرون فقط أنه من كتاب «قصص ومقالات» جوركي، ذلك الكتاب الذي حمل إليه شهرة لم يعرفها كاتب ناشىء من قبله، ومن بعده أيضا.

هذا الحدث في حد ذاته خارق للعادة حتى بالنسبة لمقاييس ذاك الزمن الذي كان يتزايد فيه توزيع المجلات والصحف يوميا، ولم يكن أبدا يتناقص، وكانت المواهب الأدبية تتضاعف، والمؤلفون الجدد يولدون كل يوم. ولكن في أيامنا هذه يبدو هذا الحدث، ببساطة، أمرا غير ممكن، بل ومستحيل. لأن جوركي البالغ من العمر وقتها 30 عاما لم يكن من سكان العاصمة سانت بطرسبورج، ولم يكن قد جاء إليها إطلاقا قبل عام 1989م. ولكنه، في الواقع، وكما يحكي في

مذكراته فقد سافر إلى موسكو ثلاث مرات. كانت الأولى في أبريل عام 1889م حيث وصل إلى «ياسنيا باليانا» ماشيا على قدميه من أجل أن يطلب أرضا وأموالا لتأسيس «كومونة تولستوي». وعندما لم يجد ليف تولستوي في ضيعته سافر على الفور إلى موسكو. ومرة أخرى باءت محاولاته بالفشل. فعلى الرغم من أن صوفيا أندرييفنا زوجة تولستوي قد قابلت الضيف اللحوح بعطف بل وقدمت له فطيرة وقهوة، إلا أنها لم تعطه، طبعا، أية أموال. لأنها كانت تصطدم يوميا بالعديد من العاطلين والتنابلة والمتسكعين الذين يأتون إلى ليف نيكولايفيتش طلبا للأموال أو المساعدات، وكم كانت روسيا مليئة بهؤلاء في تلك الفترة، فحتى ليف تولستوي نفسه كان يتسكع هو الآخر ماشيا على قدميه آنذاك. وتضايق ألكسي بيشكوف (مكسيم جوركي) وانصرف. وراح كل منهما يفر من الآخر إلى حين.

حمل كتاب جوركي الأول على صفحته الأولى إهداء إلى أ. لانين، وكان لهذا المحامي الكبير في مدينة نيجني نوفوجرد دور كبير في حياة مكسيم جوركي الذي كان يعمل عنده مشرفا على البريد الصادر والوارد. وكان لانين يعتبره وكيلا لأعماله، وفي نفس الوقت كانت لديه مكتبة ضخمة في منزله، مما يوضح جيدا أن جوركي قد نشأ بشكل طبيعي جدا وليس من بين الصعاليك والمشردين كما يدعي في مذكراته. ومجرد وجود اسم لانين على الصفحة الأولى من كتاب جوركي يهدم كليا تلك الأسطورة المختلفة عنه.

ومن ناحية أخرى، أردنا أم لم نرد، فمؤسس تلك الأسطورة التي تسمى مكسيم جوركي لم يكن أبدا من الشعب البسيط، وبالتالي لم يكن من الممكن أبدا أن يخرج جوركي من بين الصعاليك والمشردين، وإنما قد خرج بالفعل من إحدى أسر مدينة نيجني نوفوجرد الغنية جدا. إن مؤسس هذه الأسطورة هو رئيس إحدى الطوائف الصناعية فاسيلي فاسيليفيتش كاشيرين الذي كان يحلم جديا بتزويج ابنته فارفارا من أحد الملاك الأغنياء وليس من نجار أثاثات منزلية موهوب يسمى مكسيم بيشكوف (والد جوركي). وبشهادة أكوينا يافانوفنا والدة فارفارا، فقد عقد الشابان قرانهما سرا دون علم الأب، وعاشا بمعزل عنه. وتطلب الأمر عاما كاملا لكي يصفح الأب المتسلط فاسيلي فاسيليفيتش عن ابنته التي ارتكبت خطأ صبيانيا حطمت به أحلامه. ومن ثم سمح لهما بالمعيشة في أحد أجنحة منزله الضخم حيث ولد ذات صباح ربيعي من عام 1868م ذلك الطفل الذي دخل إلى تاريخ الأدب العالمي بفضل الجد فاسيلي فاسيليفيتش.

في نهاية سبتمبر من عام 1899م سافر جوركي لأول مرة في حياته إلى سانت بطرسبورج، وبعد عشرة أيام تجرأ على هيبة أدباء العاصمة ورجال المجتمع بكلام جارح على إحدى مآدب العشاء المقامة في مجلة «الحياة». وبطبيعة الحال تضايق الناس، ولكنهم تحملوا ذلك، لماذا؟ لأن جوركي كان في نظرهم هو المعبر عن الثقافة الأخرى - الحالية آنذاك، وكان ممثلا للخيار الثقافي الآخر «الثقافة من الدرجة الثانية». لم يكن يعرف أحد من أين ظهر

هذا الشخص، ولكنهم رأوا فيه «بشير» روسيا المجهولة. إن ما حدث لم يكن بالضبط في مدينة سانت بطرسبورج بقدر ما كان فعليا في ذلك الفراغ الفاصل بين الماضي والمستقبل. وبالطبع فليس مصادفة أن يصدر كتاب «مقالات وقصص» في نفس الوقت الذي صدرت فيه الطبعة الأولى المترجمة إلى الروسية من «هكذا قال زرادشت» لنيتشه. ففي كل الأحوال كان جوركي قد أعد نفسه جيدا لهذه المصادفة.

في أرشيف جوركي تم العثور على مذكرات غاية في الأهمية لزوجة صديقه نيكولاي زاخاروفيتش فاسيليف الذي درس الفلسفة، ثم اشتغل بالكيمياء. وهو نفسه الذي حشى رأس جوركي بمجمل الفلسفات القديمة والجديدة.. وعلى أية حال فقد قاده في نهاية الأمر إلى أول مراحل الجنون. وها هو جوركي يصفه في مقالة بعنوان «حول مخاطر الفلسفة»، ويصف الحالة التي أوصله إليها فاسيليف في عامي 1889م - 1890م0 «إنسان رائع، مثقف ومتعلم بشكل رفيع، لديه العديد من الغرائب مثل أغلب الروس الموهوبين (........) وذات مرة كاد يموت عندما تناول مزيجا من أحد الأملاح المعدنية. وقال الطبيب: تلك الجرعة يمكنها أن تقضي على حصان، بل على اثنين!».

بهذه التجربة أفسد نيكولاي جميع أسنانه التي اخضرت تماما ثم تآكلت بعد ذلك. وبشكل عام فقد انتهى إلى الانتحار بتناول السم عام 1901م. وفي مذكراتها تكتب زوجة فاسيليف: «كان من أهم اهتماماتهما الأدبية في ذلك الوقت حبهما الشديد لفلوبير حيث كان كل منهما يعرف عنه كل شيء. وربما كان حبهما له نتيجة لكفره. ثم أنهما أجبراني على ترجمة «هكذا قال زرادشت»، وكان زوجي يأمرني بإرسال ما أترجمه إلى جوركي في رسائل بخط صغير على ورق رقيق جدا». ومن مذكرات زوجة فاسيليف الموجودة في الأرشيف، يبدو أن فاسيليف نفسه كان يتبع أسلوبا منهجيا في تثقيف جوركي، وكان ينقد أعماله بشكل صارم، ويقسمها بناء على «الأخلاقيات الجديدة». ففي إحدى الرسائل إلى جوركي يكتب: «قبل كل شيء تمكنت من تقسيم جميع أعمالك إلى قسمين. الأول أجدك تتمسك فيه بـ«الموجودات القديمة». وكما قال أحد معارفي، فأنت تنصح وتعظ. وهذا ما يسمى بالأخلاقيات الإنسانية. وكما يقول نيتشه الأخلاقيات المسيحية الديمقراطية حيث المبدأ الأساسي هنا - ومهما قال الدعاة والمدافعون - هو فلسفة السعادة، أي أكبر قدر من الرضا لأكبر قدر من الناس. في هذه الأخلاقيات يتم تقويم الناس على قدر ما يقدمونه للآخرين بهدف تقليل الشر، أي المعاناة على الأرض. وأنا أرى أن هذا القسم يتضمن «أنشودة العقاب» و«طائر السميلي» و«غلطة» و«حزن» و«كونفالوف» و«في البرية».. الخ أما القسم الثاني فيتضمن «انتقام» و«تشيلكاش» و«مالفا» و«القدماء» و«فاريونكا أليسوفا» - وهو يعتبر أخلاقيات من نوع آخر يتم تقويم الإنسان فيها ليس بما يفعله، وليس بالدوافع، وإنما بقيمه الداخلية، وجماله، وقوته، ونبله.. الخ. وهذا لأنه يتحكم بقدر ما في مسار حياته وحياة الآخرين بصرف النظر عما إذا كان يفعل ذلك بإجبار نفسه

أو الآخرين على المتعة أو المعاناة».

في ربيع عام 1889م وفي الشارع مباشرة أصيب نيتشه بداء السكتة الذي أودى بعقله نهائيا فيما بعد. فراح يبعث برسائل إلى أحد معارفه ويذيلها أحيانا بتوقيع «ديونيسيوس»، وأحيانا أخرى بـ«المصلوب». عندئذ أخذته أمه مع اثنين من المرافقين إلى مستشفى الأمراض النفسية. وعندما جاء الطبيب، ابتسم له نيتشه مثل الأطفال، وطلب منه قائلا: «اعطني قليلا من الصحة». ثم بدأت بعد ذلك نوبات الهياج المتتالية، والصراخ، والتعامل مع بواب المستشفى على أنه بسمارك، وتهشيم الأكواب الزجاجية ونثر شظايا الزجاج أمام باب الغرفة لمنع القادمين من الدخول، ثم البرطعة مثل التيس، ثم تصعير الوجه.. لا يريد بأي حال من الأحوال أن ينام في الفراش - فقط على الأرض.

أما جوركي فقد كان أسهل عليه ترك قرف مدينة نيجني نوفوجرد. وفي مذكراته يكتب عن الطبيب النفسي: «الضئيل، الأسود، الأحدث، ظل يسألني ما يقارب الساعتين كيف أمارس حياتي، وبعد ذلك دق على ركبتي بيده البيضاء الغريبة وقال: «عليك ياصديقي قبل كل شيء أن تلقي بكتبك هذه إلى الشيطان، بل وبكل ذلك الكلام الفارغ الذي تعيشه. أنت بطبيعتك إنسان قوي البنية ومن العار عليك أن تنحط إلى هذا المستوى. يلزمك بالضرورة بذل مجهود عضلي». وماذا بخصوص النساء؟ هذا أيضا غير مفيد، عليك بالاعتدال في ذلك، أو تزوج من امرأة أقل تعلقا بلعبة الحب - هذا مفيد لك».

وبالفعل في أبريل 1891م ألقى جوركي بالكتب وبالكلام الفارغ إلى الجحيم وبدأ رحلته الطويلة في أنحاء روسيا. وبعد عام واحد ظهرت قصته الأولى «ماكارا تشودرا» في جريدة «القوقاز» بمدينة تبليسي حاليا. تلك القصة التي تبدأ تقريبا بأفكار الغجري العجوز: «بلى هكذا يجب أن يعيش الإنسان - متنقلا من مكان إلى آخر. امش، امش ولا تبق طويلا في مكان واحد، فما جدوى ذلك؟ انظر كيف يركض الليل والنهار، يطارد كل منهما الآخر حول الأرض، افعل مثلهما، لا تتوقف كي تفكر في الحياة، كي لا تهرب محبتها منك. ولكن إذا ما شرعت في التفكير مرة - فلسوف تكف عن حب الحياة. هكذا تجري الأمور دائما».

إن هذه ليست مجرد جمل وعبارات، وإنما فلسفة كاملة، و«أخلاقيات من نوع آخر» كما جاء في رسالة فاسيليف. وهي نفسها التي تناولها نيتشه عندما قال إن المأساة الرئيسية لهاملت كمعبر عن الروح الغربية، تتلخص في «ترويه وتأمله». لقد استغرق في التفكير والتأمل بينما راحت الحياة تسير على النقيض. وبدلا من هؤلاء، كان نيتشه يرى أنه سوف يأتي بشر آخرون بـ«أخلاقيات من نوع آخر» - بشر الإرادة والفعل، وليس بشر التفكير والشك. وبالفعل جاؤا من ألمانيا في نهاية العشرينيات ومن حسن حظه أنه لم ير ماذا فعلوا. أما في روسيا بخصائصها المأساوية - بتجريب كل ما هو جديد على نفسها - فقد ظهر هؤلاء الناس في موعد مبكر قليلا عما كان في ألمانيا. وكان جوركي تحديدا هو «بشيرهم». ومن سوء حظه أنه ظل حتى النهاية يتابع إلى أين تقود «الأخلاقيات» الأخرى، بل وصار هو نفسه أحد ضحاياها.

لوحة الغلاف: د. فاروق حسني / مصر
من معرضه الأخير في الكويت/ ١٩٩٨